

Attaignant: Quatorze Gaillardes

VON WILLI APEL, BLOOMINGTON/INDIANA

Der im obigen Titel genannte Druck des Pierre Attaignant vom Jahre 1530 gehört zu den am besten bekannten Quellen der frühen Klaviermusik. Schon in den 1870er Jahren lenkten Raymund Schlecht und Robert Eitner die Aufmerksamkeit auf das einzig erhaltene, jetzt in der Münchener Staatsbibliothek befindliche Exemplar, und der schöne Faksimiledruck, den Eduard Bernouilli im Jahre 1914 veranstaltete, hat diese Sammlung von Klaviertänzen in den weitesten Kreisen bekanntgemacht. Dennoch hat sie noch nicht die Beachtung gefunden, die ihr schon wegen ihrer historischen Stellung als früheste erhaltene Sammlung dieser Art zukommt. Man hat sich damit begnügt, dieses oder jenes der in ihr erhaltenen Stücke zu veröffentlichen, wobei es denn nicht fehlen konnte, daß die Wahl auf die einfacheren und unmittelbar ansprechenden Tänze fiel — unter Vernachlässigung derjenigen, die den Charakter des Ungewöhnlichen oder des Problematischen aufweisen. Gerade unter diesen aber befinden sich manche, die vom historischen Gesichtspunkt aus interessant sind. So rechtfertigt sich wohl die nachfolgende Studie, die den gesamten Inhalt der Sammlung zum Gegenstand hat.

Der volle Titel lautet: *Quatorze Gaillardes neuf Pavannes sept Branles et deux Basses Dances le tout reduict de musique en la tabulature du jeu d'Orgues Espinettes Manicordions et telz semblables instruments musicaulx*. Ein Inhaltsverzeichnis fehlt, doch ist jedes einzelne Stück als *Pavane*, *Gaillarde*, usw. bezeichnet. Zur allgemeinen Orientierung folgt hier ein nach Typen geordnetes Verzeichnis¹.

<i>Pavanes</i>	<i>Gaillardes</i>	<i>Basses Dances</i>	<i>Branles</i>
Nr. 1 (2)	Nr. 2 (7)	Nr. 8 (21)	Nr. 5 (14)
12 (31)	3 (10)	9 (23)	6 (15)
20 (46)	4 (11)		10 (25)
23 (51)	7 (17)		14 (37)
26 (60)	11 (27)		15 (39)
30 (69)	13 (34)		16 (40)
31 (73)	17 (42)		18 (43)
	19 (45)		
	21 (47)		
	22 (49)		
	24 (55)		
	25 (58)		
	27 (62)		
	28 (64)		
	29 (66)		
	32 (77)		

¹ Die in Klammern gesetzten Zahlen geben die Seite in Bernouillis Neudruck an.

Neudrucke:

Nr. 14, 15, 16, 18, 8, 12, 19, 13, 21, 32, 17, 28 in R. Eitner, *Tänze des 15. bis 17. Jahrhunderts* (MfM VII, 1875; Beilage, Nr. X—XXI).

Nr. 14, 19 in F. Böhme, *Geschichte des Tanzes* (1886), Beispiele S. 65, 66.

Nr. 12, 13, 28 in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (1931), Nr. 90.

Nr. 6, 32 in H. Halbig, *Klaviertänze des 16. Jahrhunderts* (1928), Nr. II.

Nr. 8, 19 in W. Apel, *Musik aus früher Zeit* (1934), Bd. II, S. 21.

Nr. 31 in A. T. Davison und W. Apel, *Historical Anthology of Music*, Bd. I (1946), Nr. 104.

Während der Titel des Druckes von 14 Galliarden und 9 Pavanen spricht, enthält das obige Verzeichnis der einzelnen Titel 16 Galliarden und 7 Pavanen. Aber auch diese Zahlen entsprechen nicht ganz den Tatsachen, da die als Galliarde aufgeführte Nr. 27 in Wahrheit eine Pavane ist. So ergibt sich als wirklicher Inhalt der Sammlung 8 Pavanen, 15 Galliarden, 2 Basses dances und 7 Branles.

Betrachten wir nun die einzelnen Typen. Die beiden *basses dances* gehören — zusammen mit den *Dixhuit Basses Dances* für Laute aus dem Jahre 1529 — zu den letzten Vertretern dieser Gattung. Tatsächlich gehören sie ihr nur noch dem Namen nach an. Das wesentliche Charakteristikum der Basse dance, nämlich die Benutzung eines Cantus firmus, besonders der *Spagna-Melodie*, ist gänzlich verschwunden². Beide Stücke sind kurze, liedartige Tänze, der erste im $\frac{4}{4}$ -Takt, der zweite im $\frac{3}{4}$ -Takt. Der erste besteht aus drei Phrasen (a₁ a₂ b), deren jede sechs Takte enthält; der zweite aus drei verschiedenen Phrasen von 8, 4 und 7 Takten.

Von den sieben Branles ist der erste (Nr. 5) als *Branle commun* bezeichnet, der zweite (Nr. 6) als *Branle gay*. Jener steht im $\frac{4}{4}$ -, dieser im $\frac{6}{4}$ -Takt, und hierin dürfte wohl der Hauptunterschied zwischen den beiden Arten bestehen. Die übrigen stehen alle im graden Takt, sind also *branles communs*. Vier Branles zeigen die Besonderheit, daß sie gänzlich aus dreitaktigen Phrasen bestehen, und zwar in der folgenden Anordnung:

Nr. 5: ||: a₁ a₂ :||: b₁ b₂ :|| ut supra

Nr. 6: ||: a₁ a₂ :||: b₁ b₂ :||

Nr. 14 und 16: ||: a₁ a₂ :|| b₁ b₂

Jeder Buchstabe repräsentiert hier eine Phrase von drei Takten; a₁, a₂ bezeichnen die gleiche Melodie mit verschiedenen kadenzierenden Endungen³. Figurative Veränderungen sind nicht berücksichtigt. Die Wiederholungszeichen entsprechen denen des Originals. Wahrscheinlich darf man diese Tänze als Vertreter des *branle à mener* ansehen, der wohl mit Recht als Vorläufer des Menuetts gilt. Die frühesten Menuette bauen sich bekanntlich häufig aus dreitaktigen Phrasen auf, so z. B. das *Menuet de Poitou* von Louis Couperin⁴. Bei Nr. 5 weist die am Schluß befindliche

² Vgl. die interessante Studie in O. Gombosi, *Composizioni di Meser Vincenzo Capirola* (1955), S. XXXVI ff., die mit einer Aufzählung von 361 Kompositionen über die *Spagna-Melodie* schließt.

³ Bei Nr. 5 ist am Schluß des zweiten Abschnitts ein g-moll-Akkord im Werte eines halben Taktes zu ergänzen. Sonst würde die letzte Phrase nur $\frac{21}{2}$ Takte umfassen, könnte auch nicht wiederholt werden, da zwischen der letzten Note (fis) und der ersten (d) keine Verbindung besteht.

⁴ P. Brunold, *Oeuvres complètes de Louis Couperin* (1936), S. 140.

Angabe *ut supra* auf Wiederholung des ersten Teils hin, so daß sich die Gesamtform A B A ergibt. Die gleiche Wiederholung ist wohl auch bei Nr. 6 anzunehmen, da hier der zweite Teil ohne Schlußakkord aufhört.

Die Branles Nr. 14 und 16 schließen beide mit einem vollen Akkord, erfordern also keine Rückkehr zum Anfangsteil. Im ersten fehlt auch die Angabe zur Wiederholung des zweiten Teils. Darf man dem Original in dieser Hinsicht trauen, so würde hier ein Beispiel der Barform vorliegen, die in der Tanzmusik recht ungewöhnlich ist. Die gleiche Form findet sich auch bei den Branles Nr. 10 und 15. Beide beginnen mit einer wiederholten Phrase von vier Takten und schließen mit einer nicht wiederholten Phrase von unregelmäßiger Länge, nämlich von elf bzw. neun Takten. Nr. 18 ist der einzige Branle, der sich gänzlich aus viertaktigen Phrasen zusammensetzt, und zwar aus vier solcher Phrasen, deren jede wiederholt ist: ||: a :||: b :||: c :||: d :||.

Wenden wir uns nun den Pavanen zu, deren Anzahl, wie oben dargestellt wurde, acht beträgt. Drei von diesen, Nr. 1, 12 und 23 verbinden sich mit den jeweils nachfolgenden Galliardien (Nr. 2, 13, 24) zu einem Tanzpaar. Diese seien zunächst betrachtet, und zwar an Hand der folgenden Diagramme:

Pavane	Galliarde
Nr. 1, 2: : A ₁ A ₂ : B B C : <i>ut supra</i>	: A ₁ A ₂ : : B : : C : <i>ut supra</i>
Nr. 12, 13: a a b b c	A A B B C C
Nr. 23, 24: : A ₁ A ₂ : : A ₁ A ₂	: A ₁ A ₂ : : A ₁ A ₂ :

Hier bedeutet ein Großbuchstabe eine Phrase von acht Takten, ein Kleinbuchstabe eine Phrase von vier Takten, ein kursiver Großbuchstabe eine Phrase von sechs Takten⁵.

In dem ersten Paar haben beide Tänze die dreiteilige Form A B C, die für die späteren Pavanen und Galliardien, besonders die der englischen Virginalisten, verbindlich ist. Die Galliarde zeigt auch die übliche Repetition jedes Abschnitts, wobei allerdings die Bedeutung der Angabe *ut supra* fraglich bleibt. Wie die oben erwähnten Branles Nr. 5 und 6 endet auch die Galliarde ohne Schlußakkord, und an und für sich könnte *ut supra* die Bedeutung von *da capo* haben, also etwa Wiederholung des Abschnitts A anzeigen. Doch ist der letzte Takt von A noch „offener“ als der von C, und somit scheint bei diesem Tanz das *ut supra* nicht auf eine Abrundung der Form hinzudeuten, sondern auf *ad libitum* — Wiederholung des Ganzen, je nach Wunsch oder Erfordernis. In der Pavane ist B zweimal voll ausgeschrieben (die Wiederholung weist eine leichte Variante auf), C dagegen nur einmal. Daß jedoch C zu wiederholen ist, ergibt sich nicht nur aus der Analogie zur Galliarde sondern auch aus einem *signum congruentia* (‘5) unter der ersten Note dieses Abschnitts, das zusammen mit dem *ut supra* am Schluß des Stückes die Funktion eines Repetitionszeichens hat. Allerdings findet sich das gleiche *signum* auch zu Anfang von A, wo es auf *ad libitum*-Wiederholung des ganzen Stückes hinzudeuten scheint. Die Galliarde ist als *Gaillarde sur la Pavane* bezeichnet und ist in der

⁵ Die Taktzählung erfolgt auf Grund von 4/4- oder 3/4-Takten, wobei die Viertelnote einer Semiminima das Originals entspricht.

Tat eine tripla-Variation des Haupttanzes, wobei jeder $\frac{4}{4}$ -Takt (Semibrevis) in einen $\frac{3}{4}$ -Takt (punktierte Minima) umgewandelt ist. Die folgende Figur zeigt den Anfang beider Tänze (in den ersten drei Takten der Pavane sind die Taktstriche des Originals unregelmäßig gesetzt, wie oberhalb des Systems angedeutet).

1.

The image displays a musical score for a tripla variation. It is organized into four systems, each containing a treble and a bass staff. The first system is marked with a '1.' and shows a complex rhythmic pattern with irregular bar lines. The subsequent systems show a more regular rhythmic structure with dotted minims. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some bar lines being irregularly placed in the first system as indicated in the text.

Das Tanzpaar Nr. 12, 13 zeigt ebenfalls die dreiteilige Form, diesmal mit stets ausgeschriebener (weil leicht variiert) Wiederholung jedes Abschnitts, mit Ausnahme des Abschnitts C der Pavane, der nur einmal geschrieben und möglicherweise nicht zu wiederholen ist, da er mit einem vollen Schlußakkord endet. In der Galliarde sind die ersten vier Takte von B offenbar aus Versehen ausgelassen. Bemerket sei, daß in diesem Paar jedem $\frac{4}{4}$ -Takt (Semibrevis) der Pavane nicht ein sondern zwei $\frac{3}{4}$ -Takte (punktierte Semibrevis) der Galliarde entsprechen.

Ganz anders geartet ist das dritte Tanzpaar, das durch die Nr. 23 und 24 repräsentiert wird. Es beruht auf einer einzigen achttaktigen Phrase, die, mit einer abweichenden Endung wiederholt, den ersten Abschnitt bildet, worauf ein zweiter Abschnitt folgt, der eine Variation des ersten darstellt. Wir lassen hier den ersten Abschnitt folgen (in verkürzter Schreibung mit prima und seconda volta):

2.

Unschwer erkennt man, daß diese Pavane (und ebenso die Galliarde) zu jenem Typus gehört, der als *passamezzo novo* durch zahlreiche Beispiele aus späteren Quellen bekannt ist, z. B. der *Intabulatura nova di varie sorte di balli* (1551), den *Intavolatura di balli* des Facoli (1588) und Radino (1592), den *Quadran Pavens* von Byrd und Bull, usw. Bekanntlich liegt ihm ein Baß- oder Harmoniegerüst zugrunde, das sich wie folgt darstellen läßt:

wobei jede Note als Grundlage für zwei Takte des Tanzes gilt. In der uns interessierenden Pavane liegt eine offenbar ältere Variante vor, nämlich:

Auf den oben wiedergegebenen Abschnitt folgt ein zweiter, in dem das gleiche Thema in etwas abgewandelter Weise behandelt wird, darauf eine analog gebaute Galliarde als tripla.

Es erweist sich also, daß der Typus des *Passamezzo novo* schon um 1530 in einer französischen Pavane voll ausgebildet ist. Besonders bemerkenswert ist, daß er hier bereits auf einer höheren Entwicklungsstufe erscheint als in der *Intabulatura di balli* von 1551, und zwar sowohl in formaler wie auch in stilistischer Hinsicht.

Die drei *Pass'e mezzo nuovo* der italienischen Sammlung (Nr. 1, 2, 3) führen das Grundthema nur einmal durch, also ohne nachfolgende Variation, sind auch nicht mit einem Nach Tanz verbunden. Und was das Stilistische anbetrifft, so beschränkt sich bei den italienischen Beispielen die Ausarbeitung des Grundschemas auf Oberstimmenfiguration über gehaltenen Akkorden, während in der französischen Pavane verschiedene der Grundtöne auch akkordisch umspielt werden, — eine Art der Paraphrasierung, die in den späteren *Passamezzos* noch weit konsequenter durchgeführt wird.

Was nun die fünf einzelnen Pavanen anbetrifft, so bieten Nr. 20 und 31 kein besonderes Interesse. Jene besteht aus zwei wiederholten Phrasen, die erste von vier, die zweite von sechs Takten; diese ist dreiteilig (ABC) mit ausgeschriebenen Wiederholungen von vier- oder achttaktigen Phrasen. Nr. 27, in der Überschrift als *Galliarde* bezeichnet, ist, wie schon früher erwähnt, in Wirklichkeit eine Pavane, und zwar ist sie wörtlich identisch mit dem zweiten Abschnitt (Variation) der soeben besprochenen *Passamezzo-novo*-Pavane Nr. 23. Um so interessanter sind die Nr. 26 und 30, die der Deutung größere Schwierigkeiten bieten als die bisher betrachteten Tänze. Beiden gemeinsam ist nicht nur ein identischer Anfang, sondern auch eine recht verworrene Harmonik und undurchsichtige Struktur. Das folgende Beispiel zeigt die ersten neun Takte von Nr. 26.

5.

Der erste Schritt zur Klärung besteht darin, daß man die Taktstriche in die Mitte der Takte verlegt, so daß das Stück mit zwei Auftakten beginnt. Reduziert man

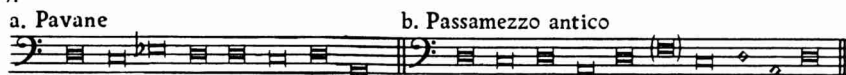
dann Melodie und Baß auf ihre wesentlichen Töne, so ergibt sich der folgende „Mittelgrund“:

6.



und aus diesem unter Zusammenfassung von je zwei Takten schließlich eine „Urlinie“ für den Baß, die eine unverkennbare und höchst bemerkenswerte Ähnlichkeit mit der wohlbekannten Baßlinie des *Passamezzo antico* aufweist:

7.



Offenbar ist in dieser Pavane der *Passamezzo antico* in ganz ähnlicher Weise vorgebildet wie in der Pavane-Galliarde Nr 23, 24 der *Passamezzo novo*⁶.

Die Pavane Nr. 30 beruht auf fast dem gleichen Baßgerüst, dessen Pfeiler hier ebenfalls in der Mitte der Originaltakte stehen. An die 16 Takte, die für die Paraphrasierung der acht Grundtöne erforderlich sind, schließen sich aber noch 14 weitere an, die sich als entsprechende Bearbeitung einer Doppel-*ripresa* von je vier Noten erweisen. Allerdings wird die Erkenntnis dieser Struktur dadurch verdunkelt, daß die Schlußnote des *Passamezzo* sowie auch die Schlußnote der ersten *ripresa* nicht durch zwei, sondern nur durch anderthalb Takte vertreten ist, die übrigens identische Form haben. Man wird wohl annehmen dürfen, daß hier ein Versehen vorliegt. Es läßt sich am leichtesten erklären und korrigieren, wenn man zwei Gruppen von Sechzehntelnoten durch Achtelnoten ersetzt, wie die folgende Figur zeigt.

8.

Original:

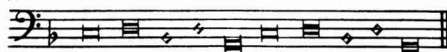


Rekonstruktion:



Die gleiche Umwandlung ist in den Originaltaktten 22 Mitte bis 24 Mitte vorzunehmen, die in die rekonstruierten Takte 22 Mitte bis 24 Ende gedehnt werden. Dann ergibt sich auch für die zweite Hälfte der Pavane eine völlig regelmäßige Struktur, der die folgende *Ripresa* zugrunde liegt:

9.



⁶ Ein weiteres Beispiel des gleichen Typus ist die „Basse dance La Brosse“ aus Attaignants *Neuf basses dances* . . . ebenfalls vom Jahre 1530 (Neuausg. in F. J. Giesbert, *Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530* [1950], Bd. I, S. 20).

Wir halten dieses Beispiel eines *Passamezzo antico* mit *Ripresa* aus dem Jahre 1530 für wichtig genug, um es ganz wiederzugeben, wobei wir uns zum Zwecke der Raumersparnis einer abkürzenden Darstellung bedienen, mit Repetitionszeichen und unter Auslassung figurativer Passagen. Die Grundtöne sind mit x bezeichnet, die zwei rekonstruierten Stellen mit \square .

10.

Es bleiben uns noch die zwölf einzelnen Galliarden zu besprechen übrig, bei denen wir nur das Wesentlichste hervorheben wollen. Ohne auf die schon früher erörterten Einzelheiten der Originalschrift (*ut supra*, fehlende oder angedeutete Wiederholung, Länge der Phrasen usw.) einzugehen, seien zehn dieser Galliarden hier ihrer Gesamtform nach zusammengestellt:

- | | |
|---------|------------------------|
| A B | Nr. 17, 21 (?), 25, 28 |
| A B A | Nr. 3, 4, 19 |
| A B C | Nr. 22, 32 |
| A B C D | Nr. 11 |

Bemerkt sei, daß Nr. 21 mit der Dominante schließt. Möglicherweise ist der erste Abschnitt zu wiederholen (unter Zufügung eines nicht notierten Tonika-Schlußakkords), womit sich die Form A B A ergeben würde. Nr. 11 wäre unter Berücksichtigung der (ausgeschriebenen) Wiederholung und der Phrasenlängen genauer als $\parallel : a : \parallel : b : \parallel : c : \parallel : d : \parallel$ darzustellen.

Von den beiden in der obigen Tabelle nicht berücksichtigten Galliarde, Nr. 7 und 29, ist die erste ohne weiteres als Galliarde des *Passamezzo antico* zu erkennen, der hier bereits in seiner Standardform (s. Bsp. 7 b) auftritt, und zwar in der offenbar älteren Variante, in der die fünfte Note die Tonika ist, nicht, wie später üblich, die kleine Oberterz. Bemerkenswert ist auch, daß in der Oberstimme der Galliarde deutlich die zum *Passamezzo-antico*-Baß gehörige Melodie: *f e d cis f e d cis d* zu erkennen ist, nämlich als erste Note je zweier Takte (in Wirklichkeit eine Quarte höher; die Galliarde steht in G). Insgesamt besteht die Galliarde aus drei Variationen des Grundthemas, wobei zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt eine zweifache *Ripresa* (vom Harmonietypus S D T T) eingeschoben ist. Schließlich die Nr. 29. Diese Galliarde gehört ebenfalls zum Typus der Gerüst- (oder, wie häufig gesagt wird, Tenor-)tänze. Wiederum wird die Erkenntnis dieser Tatsache durch die originale Takteinteilung erschwert. Wie einige andere Galliarde ist diese nicht in $\frac{3}{4}$ -, sondern in $\frac{6}{4}$ -Takten geschrieben. Die Hauptpfeiler des Gerüsts stehen aber nicht am Anfang der Takte sondern wie bei der Pavane Nr. 30 in Mitte, fallen also auf jeweils das 4. Viertel des Taktes. Darüber hinaus liegt aber in Takt 11 offenbar ein Schreibversehen vor, demzufolge der Abstand zwischen Pfeiler 10 und 11 nicht sechs, sondern sieben Viertelnoten beträgt, so daß von hier ab die Grundpfeiler auf das 5. Viertel jedes Taktes fallen. Das folgende Beispiel zeigt die originale Notierung dieser Stelle und darüber gesetzt eine

The image shows two staves of musical notation for Galliarde Nr. 29. The top staff is the original notation, and the bottom staff is the corrected notation. Both staves show measures 10, 11, and 12. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The original notation in measure 11 has a double bar line and a '6' below it, indicating a sextachord. The corrected notation in measure 12 has a double bar line and a '6' below it, indicating a sextachord. The corrected notation also includes a 'da capo' marking at the end of the piece.

dem wirklichen Rhythmus entsprechende Lesart. Mit Hilfe dieser Emendierungen ergibt sich für die Galliarde Nr. 29 das folgende Grundgerüst⁷:

The image shows two staves of musical notation for the basic structure of Galliarde Nr. 29. The top staff is the original notation, and the bottom staff is the corrected notation. Both staves show measures 12 and 6. The top staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The original notation in measure 12 has a double bar line and a '6' below it, indicating a sextachord. The corrected notation in measure 6 has a double bar line and a '6' below it, indicating a sextachord. The corrected notation also includes a 'da capo' marking at the end of the piece.

Sicherlich gibt es in der umfangreichen Tanzliteratur des 16. Jahrhunderts noch andere Tänze, die sich auf dieses oder ein sehr ähnliches Gerüst zurückführen lassen.

⁷ Die Ziffer 6 zeigt Sextakkorde an.

Als Hauptergebnis der vorangehenden Studie wäre festzustellen, daß sowohl der Typus des *Passamezzo antico* wie auch der des *Passamezzo novo* schon um 1530 in einer französischen Quelle vertreten ist, und zwar in bemerkenswert voller Ausbildung.

Friedrich Emanuel Praetorius'
„Exempla auf den Bassum Continuum“

VON JOACHIM BIRKE, DE KALB/ILLINOIS

Jeder Herausgeber von Musik des Generalbaßzeitalters sieht sich der Aufgabe gegenüber, neben der kritischen Wiedergabe des Musiktextes auch eine stilistisch einwandfreie Aussetzung der Generalbaßstimme zu bieten. In dieser simplen Feststellung steckt bereits eines der schwierigsten Probleme des Generalbaßzeitalters, denn die Frage, was denn eigentlich eine „stilistisch einwandfreie Aussetzung“ sei, ist praktisch und theoretisch schon recht unterschiedlich beantwortet worden. Man vergleiche nur einmal die Generalbaßaussetzungen der zahlreichen Neuausgaben von Musik des 17. Jahrhunderts! Gewiß, harmonisch herrscht notwendigerweise weitgehend Übereinstimmung. Das trifft aber nicht zu für die Satztechnik, denn sobald es um die Fragen geht, ob enge oder weite Lage, schnelle oder langsame Bewegung der Oberstimmen zu bevorzugen ist, oder ob zwei oder drei Stimmen dem Baß hinzuzufügen sind, beginnt die Unsicherheit. Damit ist gesagt, daß wir nur wenig über die Ausführung eines B.c. wissen, weil vornehmlich im 17. Jahrhundert die Quellen dünn gesät sind und außerdem zahlreiche Fragen offenlassen. Diese Behauptung gilt jedoch nicht mehr für das 18. Jahrhundert, in dem auf Grund einiger umfangreicher theoretischer Erörterungen Klarheit über die wichtigsten Probleme einer Generalbaßaussetzung herrscht. Man weiß offenbar um die stilbildende Kraft des Generalbasses, die seine technische Beherrschung voraussetzt. Der oft ungestüme Gärungsprozeß des 17. Jahrhunderts, der sich häufig in einer liebenswerten Unsicherheit und in einem Suchen nach Gesetzmäßigkeit ausdrückte, klingt ab. Verfliegen ist auch der Rausch des Neuen, der einer sorglosen Anwendung der neuen Mittel keinen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Das 18. Jahrhundert konnte die allmählich abgeklärten Formen übernehmen und genießen. Es erlebte aber auch ihren Verfall.

Diese allgemeine Einleitung schien mir notwendig zu sein, um die Neuausgabe der *Exempla auf den Bassum Continuum* des Kantors Fr. E. Praetorius zu rechtfertigen; denn trotz einiger unverkennbar trivialer Züge tragen die *Exempla* nicht unerheblich zur Kenntnis der Generalbaßpraxis in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei, weil sie nicht etwa Anleitung zur Aussetzung einer Baßstimme sind, sondern die Aussetzung selbst bieten. Es handelt sich also strenggenommen nicht um einen Traktat, sondern um eine Beispielsammlung für gegebene bezifferte Bässe. Schon dieser ungewöhnliche Charakter des Werkleins sollte ihm zu einem bescheidenen Platz unter den Schriften des 17. Jahrhunderts über den Generalbaß verhelfen.

Als seinen Verfasser vermuten wir mit Eitner (*Quellenlexikon*) den Lüneburger Kantor Friedrich Emanuel Praetorius (1623–1695)¹. Als Komponist ist dieser Praetorius kaum in Erscheinung getreten². Dagegen behauptet er als Verfasser des wichtigen Katalogs der gedruckten Musikalien des Lüneburger Michaelisklosters einen bescheidenen Platz in der Musikgeschichte Norddeutschlands³. Zu seinen Pflichten als Kantor gehörte die Unterweisung der Michaelisschüler in Musiktheorie und Generalbaß. Als Lehrbuch hierfür benutzte Praetorius offensichtlich den Sammelband *Musica* 2. 3. 10 der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, der musiktheoretische Werke des 17. Jahrhunderts enthält. Es handelt sich um ein in Schweinsleder gebundenes Büchlein (16 cm x 20 cm) mit dem Besitzvermerk „*sum Friderici Em. Praetorii Mölibergo-Thuringi*“, in dem handschriftliche Eintragungen und Zusätze auf seine rege Benutzung hindeuten. Wir haben es zweifellos mit dem Handexemplar des Praetorius zu tun, einem Buch also, dessen Lehrstoff täglich benutzt wurde und die Schüler auf ihre praktischen Aufgaben vorbereiten half. Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der in ihm enthaltenen *Exempla*. Genau in der Form, in der wir sie vor uns haben, wurden sie in Lüneburg gelehrt und auch vermutlich praktiziert.

Das Buch hat folgenden Inhalt:

1. Johann Andreas Herbst, *Musica Practica*, [Nürnberg:] Jeremias Dümler, 1642. [Auf dem Titelblatt findet sich der Besitzvermerk des Praetorius. Handschriftliche Zusätze am Ende des Werkes.]
2. Johann Andreas Herbst, *Musica Poëtica*, Nürnberg: Jeremias Dümler, 1643.
3. [Friedrich Emanuel Praetorius], *Exempla auf den Bassum Continuum . . .*, [handschriftlich].
4. [Friedrich Emanuel Praetorius?], *Kurtzer Bericht vom Monochordo*, [handschriftlich].
5. Esaias Compenius, *Kurtzer Bericht waß bey überlieferung einer . . . Orgel . . . examiniret werden muß*, [handschriftlich nach den *Syntagma* des Michael Praetorius].
6. [Friedrich Emanuel Praetorius?], *Kurtzer doch gründlicher Unterricht vom General-Baß*, [handschriftlich; bricht nach fünf Seiten ab].

Soweit sich feststellen ließ, sind die autographen *Exempla* weder eine Übersetzung noch eine Kopie des Werkes eines anderen Theoretikers; und da sie im Gegensatz zu den Nummern 1, 2 und 5 keine Autorenbezeichnung tragen, kann man annehmen, daß Praetorius tatsächlich der Verfasser ist. Ihre Entstehung dürfte in seine Lüneburger Jahre fallen (1655–1695).

Mit der kritischen Neuausgabe der *Exempla* wird ein Werk zugänglich gemacht, das zeigt, wie man in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Lüneburg die Aussetzung einer Generalbaßstimme lehrte. Ob die Beispiele auch in anderen Musikzentren

¹ Über Leben und Bedeutung dieses Mannes vergleiche Gustav Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*, Hamburg 1950, insbesondere S. 34 f.

² Die Angaben bei Eitner, *Quellenlexikon*, und Friedrich Welter, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg*, Lippstadt 1950, sind dürftig, und auch Fock, a. a. O., schweigt sich hierüber gründlich aus.

³ Vgl. Max Seiffert, *Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bads Zeit*, SIMG IX, 1908, S. 593–621, und die Bemerkungen Focks, a. a. O., S. 80 f.

Gültigkeit besaßen oder als verbindlich angesehen wurden, sei dahingestellt. Immerhin überrascht die unbekümmerte Anwendung von verdeckten Quinten und Oktaven, die uns überkorrekten Theoretikern des 20. Jahrhunderts einen Schrecken einjagen. Oder sind wir etwa durch die klassische Harmonielehre verdorben worden? Oder wußte der gute Praetorius nicht, wie man einen Generalbaß auszusetzen hat? Das scheint mir doch zweifelhaft. So stimmen mich die *Exempla* nachdenklich.

Edition

Das Manuskript umfaßt dreizehn handgeschriebene Seiten. Die verschiedenen Baßstimmen, deren Aussetzung demonstriert werden soll, sind den entsprechenden Tabulaturabschnitten in Notenschrift vorangestellt. Dann folgen die möglichen Aussetzungen in deutscher Orgeltabulatur, wobei der Baß in der Tabulatur jeweils wiederholt wird. In wenigen Fällen stimmen die Bässe (Noten-Tabulatur) nicht überein. Dann wurde der Tabulaturbaß durch runde Klammern kenntlich gemacht. Diese Anordnung wird in der Edition nicht beibehalten, weil es sich als anschaulicher empfiehlt, den Baß den als Partitur geschriebenen Lösungen zu unterlegen. Die Taktstriche sind nur in der Tabulatur vorhanden. Sie haben überwiegend die Aufgabe, die Einzelbeispiele zu trennen. Doppelstriche finden sich jeweils am Ende einer Beispielserie. Sie stehen auch für die unregelmäßig gesetzten und deshalb hier konsequent weggelassenen Fermaten. Sie innerhalb eines Taktes wiederholende Akzidentien wurden nur einmal notiert. Ihre Symbole repräsentieren ihre heutige Funktion. Deshalb mußte z. B. durchgehend ♯ für # (in der Funktion eines ♯) eingesetzt werden. Alle Zusätze des Herausgebers sind durch eckige Klammern gekennzeichnet. Alle weiteren Änderungen oder Besonderheiten werden in den Anmerkungen erläutert, die gegebenenfalls auf die einzelnen Beispiele folgen.

Exempla auf den Bassum Continuum gerichtet, zeigen an, wie fürnehmlich vor Species in progress desselben Bassus Continui vorzuläufte [?] pflegen.

[1.] *In schlechten Consonantien.*

Beispiel 1.

[Bemerkenswert ist die an zwei Stellen abweichende Deutung von Beispiel e. Die Wörtchen „*idem, aliud, vel*“ etc., die Beispiele desselben Basses kennzeichnen, wurden in allen Beispielen fortgelassen.]

2. *Quinta progreditur gradatim in 6. et septima in 6. majorem et minorem. Utraque Tertia progreditur cum Basso et inferiori et superiori loco simul.*

Beispiel 2.

[Das Zeichen *p* bedeutet *per*.]

3. *Sexta progreditur in quintam. Tertia utraque vel superiori vel inferiori loco simul progreditur.*

Beispiel 3.

Beispiel 3 a.

Beispiel 3 b.

[Im Text folgen die Tabulaturen für 3 a und 3 b unmittelbar auf die von 3. Die beiden bezifferten Bässe finden sich jedoch erst nach Beispiel 5.]

4. *Sexta et Quarta simul progrediuntur.*

Beispiel 4.

[1) original *dis*; 2) orig. *g*; 3) orig. *dis*.]

Beispiel 4 a.

[Der bezifferte Baß dieses Beispiels findet sich erst nach Nr. 5.]

5. *Septima in 6. sexta in 5. Item 3. in 4tam.*

Beispiel 5.

[4) orig. *e*.]

Beispiel 5 a.

[Für diesen Baß findet sich in der Handschrift keine passende Tabulatur.]

6. *Septimae saltuatim progredientes qvva [?] fundamentum.*

Beispiel 6.

[5) orig. *#*.]7. *Per mutat[ion]es clausularum.*

Beispiel 7.

[Für die restlichen sieben Takte des Basses dieses Beispiels fand sich keine Aussetzung. Vgl. aber Nr. 8 a.]

8. *Clausulae.*

Beispiel 8.

[In diesem Beispiel wurde die Anordnung geändert. Beispiele mit gleichem Baß folgen jetzt unmittelbar aufeinander. 6) orig. *gis*.]

Beispiel 8 a.

9. *Quarta Syncopata.*

Beispiel 9.

[7) orig. 3; 8) orig. 343.]

10. [*Clausulae* ?]

Beispiel 10.

11. [*Clausulae* ?]

Beispiel 11.

12. *Ex 3. ad septimam. ex 6. ex 8. ex 5.*

Beispiel 12.

13. [*Clausulae* ?]

Beispiel 13.

[9) in der Tabulatur *c*.]14. *Cadentzien.*

Beispiel 14.

15. *P[er]fectae clausulae.*

Beispiel 15.

16. *imperfectae clausulae. clausularum commuta[ti]o.*

Beispiel 16.

17. *[Sequentiae ?]*

Beispiel 17.

[10) orig. #.]

18. *[Colligatae ?]*

Beispiel 18.

19. *Colligatae*

Beispiel 19.

[Hier mußte die Anordnung der Tabulatur geändert werden, da sie in ihrer originalen Reihenfolge nicht mit dem gegebenen Baß zusammenpaßt.]

20. *Gradus descendentes et adscendentes.*

Beispiel 20.

[Takt drei und vier der Tabulatur sind original!]

21. *Tertiae descendentes.*

Beispiel 21.

22. *[Tertiae descendentes ?]*

Beispiel 22.

23. *Per Tertias.*

Beispiel 23.

24. *Per Quartas.*

Beispiel 24.

25. *Per Quintas.*

Beispiel 25.

26. *Per Sextas.*

Beispiel 26.

27. *Per stavas.*

Beispiel 27.

[Für den gegebenen Baß fand sich keine passende Tabulatur. Die gegebene Tabulatur folgt hier auf den Baß.]

28. *Transposité.*

Beispiel 28.

Beispiele

Beispiel 1.

The first system of music consists of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, while [d] and [e] are in bass clef. Staff [a] contains a melodic line with eighth notes. Staff [b] contains a line with dotted notes. Staff [c] contains a line with eighth notes. Staff [d] contains a line with eighth notes. Staff [e] contains a line with eighth notes and a bracketed section [1] with a different rhythmic pattern. The bottom-most staff contains a bass line with whole notes.

The second system of music consists of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, while [d] and [e] are in bass clef. Staff [a] contains a melodic line with eighth notes. Staff [b] contains a line with dotted notes. Staff [c] contains a line with eighth notes. Staff [d] contains a line with eighth notes. Staff [e] contains a line with eighth notes and a bracketed section [1] with a different rhythmic pattern. The bottom-most staff contains a bass line with whole notes and a '6' marking under the second and fourth measures.

A musical score consisting of five staves labeled [a] through [e] and a separate bass staff at the bottom. Staves [a] and [b] are in treble clef, while [c], [d], and [e] are in alto clef. The bass staff is in bass clef. The music is organized into five measures. Staff [a] features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff [b] provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Staff [c] and [d] have similar rhythmic patterns. Staff [e] contains a more complex melodic line with sixteenth-note runs. The bass staff has a simple accompaniment of whole notes.

Beispiel 2.

A musical score for four staves labeled [a] through [d] and a bass staff. Staves [a] and [b] are in treble clef, [c] and [d] are in alto clef, and the bass staff is in bass clef. The music is organized into seven measures. Staff [a] has a melodic line with slurs and a sharp sign in the sixth measure. Staff [b] has a similar melodic line with slurs. Staff [c] and [d] have harmonic accompaniment. The bass staff includes fingerings: 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 5 6, 6.

Musical score for 'Thema potest et p [per] 5. intendi.' consisting of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, and staves [d] and the bottom staff are in bass clef. The music is in 4/4 time. The bottom staff contains the following fingering sequence: 5 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6, 7 6.

Thema potest et p [per] 5. intendi.

Beispiel 3.

Musical score for 'Beispiel 3.' consisting of five staves. Staves [a], [b], and [c] are in treble clef, and staves [d] and the bottom staff are in bass clef. The music is in 4/4 time. The bottom staff contains the following fingering sequence: 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6 5, 6.

[a]

Beispiel 3a.

Ad 3^{ti}um Exemplum

[a]

Beispiel 3b.

p inversionem Numeri

Beispiel 4.

[a] $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{matrix}$

[b]

[c]

[d] $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ \# & 4 & \# \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ \# & 4 & \# \end{matrix}$

[a] $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ \# & 4 & \# \end{matrix}$

[b]

[c]

[d] $\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ \# & 4 & \# \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 5 & 6 & 5 & \delta \\ \# & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 8 & 6 & 5 & [\delta] \\ \# & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$

Beispiel 5.

[a] [b] [c] [d]

5 6 5 8 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5
 3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 # 3 4(b)4(b)3 3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 #

[a] [b] [c] [d]

7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6 7 6 5 6
 3 4 4 3 6 # 4 3 3 4 b 3 4(b) 3 # 4 3 # 4 3

Thema et p̄. p. 8. intendi [?]

Beispiel 5a.

5: alio modo

3 4 4 3 # 4 4 # # 4 4 # 3 4 4 3 3 4 4 3 # 4 4 #
 5 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 5

Beispiel 6.

Figured bass notation below the first system:
 # 7 6 5 4 3 4 3 # 7 6 5 4 # 5 # 4 4 4 # 7 6 5 # 7 6 5 b # 7 6 5 b # 7 6 5 b 17 16 15 4 b

Figured bass notation below the second system:
 [b]7 6 5 3 3 4[b] 4[b] 3 # 4 4 # # 4 4 # # 4 4 # #

Beispiel 7.

[die untere Baßlinie gehört zu Beispiel b] p inversionem numeri

p inversionem numeri

Beispiel 8.

1. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ 2. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

3. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 4 & 3 \\ 7 & 6 & 5 & \# \end{matrix}$ 4. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ 3 & 4 & 4 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 4 & 3 \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

5. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ 6. $\begin{matrix} 7 & 6 & 5 \\ \# & 4 & 4 & \# \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

Beispiel 8a.

[a] fehlt fehlt
[b] fehlt fehlt
[c] $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 7 & \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$
[d] $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 7 & \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \# & 4 & 4 & \# \\ 7 & 6 & 5 \end{matrix}$

[a] *fehlt*

[b] *fehlt*

[c]

[7 6] [7 b] [#] 7 6 # [#] b 7 6 #

Beispiel 9.

p 8. supra

[a] *fehlt* *fehlt*

[b]

[c]

[d]

4 3 [b] 4 # [#] 4 # #

[a]

[b] *fehlt*

[c] *fehlt*

4 # # 4 3 4 # # 4 # #

[a]

[b]

[c]

fehlt

[a]

[b]

[c]

Beispiel 10.

6 5 # 4 # # 4 6 5 # # [6 4 5] # [4 #] [4 6 5] #

[a]

[b]

6 4 5 3 6 5 # 4 # # 6 5 3 4 4 3

[a]

[b] fehlt

6 # 4 5 # b 6 4 5 # # 6 4 5 4 # #

Beispiel 11.

8 6 5 # 4 # # 8 6 5 # 4 4 # # [8 6 5] # [8 6 5] #

8 6 5 3 4 4 3 8 6 5 # 4 4 # # 4 4 # # 4 4 #
 3 4 4 3 8 6 5 # 4 4 # [#] # 4 4 # 8 6 5 [#]

8 6 5 # 4 4 # # 4 4 # # 4 4 #
 # 4 4 # [#] 8 6 5 [#]

Beispiel 12.

[sic!] [sic!]
 7 6 5 3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3
 3 4 4 3 7 6 5 [6] 3 4 4 3 [6] 7 6 5

7 6 5 3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3
 3 4 4 3 7 6 5 3 4 4 3 7 6 5

Beispiel 13.

6 4 # # 6 5 # # 6 4 3 6 4 #

6 4 # # 6 4 3 6 4 # #

Beispiel 14.

4 # # 4 3 4 3 4 # #

4 # 4 # 4 # # 6 5 (4) / 4 # #

6 5 / 4 3 6 5 / 4 3 6 5 / 4 # # 6 5 / 4 3

6 5 / 4 # [sic!] 6 5 / 4 # 4 # # / 6 5 #

p inversionem Numeri

Beispiel 15.

8 6 5 7 6 5
 # 4 4 # # 5 3 4 4 3
 b 4 # [#]

5 8 [#] # 4 4 # #

Beispiel 16.

b # b b # [#] b # # b b # # b

[b] 6 5 [#] 6 5 # 6 5 6 5 # 6 5 [b]

Beispiel 17.

6 6 # 10) 6 [#] 5 6 #

[#] 6 b 6 b # b 6 b #

Beispiel 18.

1. 4 3 2. [H] 4 # [H] # 4 # #

[H] 4 # 4 3 # 4 # #

4 # 4 3 4 3 4 3

4 3 6 5 4 4 3

The score for Beispiel 18 consists of two systems of music. Each system has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The first system includes two first endings, labeled '1.' and '2. [H]'. The second system includes a first ending labeled 'fehlt' in the treble staff. Fingering numbers (1-6) and articulation marks like [H] are present throughout the piece.

Beispiel 19.

fehlt 4 # 4 # # # [H] [H] [H]

The score for Beispiel 19 consists of two systems of music. Each system has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The first system includes a first ending labeled 'fehlt' in the treble staff. Fingering numbers (4, 6) and articulation marks like [H] are present throughout the piece.

Beispiel 20.

Beispiel 20 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. A bracketed annotation "[sic!]" is placed above the treble staff in the third measure. The second system is a figured bass, showing a treble staff with chord symbols and a bass staff with figured bass notation. The figures in the bass staff are: 7, 4, 5, #, #, #, 6, #, #, 6, #.

Beispiel 21.

Beispiel 21 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system is a continuation of the bass line, showing a 4-measure phrase with a 3-measure phrase following it.

Beispiel 22.

Beispiel 22 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system is a continuation of the bass line, showing a 6-measure phrase with a 4-measure phrase following it.

Beispiel 23.

Beispiel 23 consists of two systems of musical notation. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system is a continuation of the bass line, showing a 6-measure phrase with a 6-measure phrase following it.

Example 24 consists of two systems of two staves each. The first system shows a treble staff with chords and a bass staff with a line of sixths. The second system continues with similar chordal textures and a line of sixths in the bass.

Beispiel 24.

Example 25 consists of two systems of two staves each. The treble staff contains complex chordal structures, while the bass staff features a line of sixths with some accidentals and fingering marks like [H].

Beispiel 25.

Example 26 consists of two systems of two staves each. The treble staff shows dense chordal textures, and the bass staff has a line of sixths with various accidentals and fingering marks such as [H], 5, and [5].

Beispiel 26.

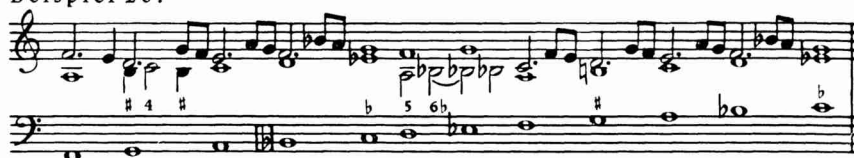
Example 27 consists of two systems of two staves each. The treble staff contains block chords, and the bass staff features a line of sixths with various accidentals and fingering marks like [H].

Beispiel 27.

Example 28 consists of two systems of two staves each. The treble staff has block chords, and the bass staff has a line of sixths with various accidentals and fingering marks like [H].



Beispiel 28.



Die Authentizität des Vokalwerks Dietrich Buxtehudes in quellenkritischer Sicht

VON MARTIN GECK, KIEL

In seiner Berliner Dissertation hat Dietrich Kilian¹ das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes eingehenden Quellenstudien unterzogen. Künftige Werkbetrachtungen werden auf seinen Forschungen aufbauen. Sie sollten indessen nicht an einer Frage vorbeigehen, welche in seiner Arbeit wesensgemäß nur berührt wird: die Frage nach der Authentizität der Buxtehude zugeschriebenen Vokalkompositionen. Wenn diese Frage, mit der sich bereits Søren Sørensen² beschäftigt hat, im folgenden zum Gegenstand einer Einzelstudie gemacht wird, so geschieht dies nicht aus kleinem Philologismus, sondern in der Überzeugung, daß es für die Erarbeitung eines auf sachgemäßer Werkbetrachtung beruhenden Buxtehudebildes nicht bedeutungslos ist, ob die unten behandelten Werke für Buxtehude in Anspruch genommen werden können oder nicht. Sofern es sich um bekanntere Werke handelt, dürfte zudem auch außerhalb der engeren Buxtehudeforschung Interesse an einer Klärung bestehen.

Im folgenden wird die Echtheit aller der Werke diskutiert, die ihrer Überlieferung nach Dietrich Buxtehude nicht oder nur mit mehr oder weniger großen Einschränkungen zugewiesen werden können. Die damit getroffene Auswahl bedeutet nicht, daß diese Werke von vornherein aus dem Werkverzeichnis auszuschneiden seien. Sie stellt lediglich die Empfehlung dar, bei der Zuweisung an Buxtehude solange Vorsicht walten zu lassen, bis entweder neue Gesichtspunkte in der Bewertung der Quelle sich ergeben haben oder von der Forschung brauchbare Kriterien eines Personalstils Buxtehudes und seiner Zeitgenossen erarbeitet worden sind. — Wenn

¹ Dietrich Kilian: *Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. F. U. Berlin 1956 (maschinenschriftlich).

² Søren Sørensen: *Diderich Buxtehudes vokale kirkemusik. Studier til den evangeliske kirkekantates udviklingshistorie*. Kopenhagen 1958.

im folgenden auch einige stilkritische Argumente geltend gemacht werden, so geschieht dies mit allem Vorbehalt und in der Überzeugung, daß das Gebiet der „*protestantischen Frühkantate*“ bisher zu wenig erforscht ist, als daß man Zuweisungen an Einzelmeister aus rein stilistischen Erwägungen wagen könnte.

I. Die in Lübeck überlieferten Werke

Die Stadtbibliothek Lübeck besaß unter der Signatur Mus. A 373 einen handschriftlichen Tabulaturenband, der von der Forschung bisher ohne größere Bedenken als eine Individualhandschrift Buxtehudescher Vokalwerke angesehen worden ist. Der Band gilt seit Kriegsende als verschollen; eine Fotokopie existiert nicht. Man ist deshalb auf die Quellenbeschreibung angewiesen, die Philipp Spitta³ in seiner Bach-Biographie gibt, ferner auf eine Abschrift der ersten sieben Werke dieses Sammelbandes von der Hand Spittas⁴, endlich auf die Beschreibung der Handschrift im Kritischen Bericht der ersten Bände der Buxtehude-Gesamtausgabe und auf die Wiedergabe einzelner Seiten im Faksimiledruck⁵. Unter Heranziehung dieser sekundären Quellen läßt sich zur Entstehungsgeschichte des Bandes folgendes sagen: Auf 87 Hochfolioblättern werden folgende 21 Kompositionen (die letzte fragmentarisch) mitgeteilt:

1. „*Alles was ihr tut*“
2. „*Ihr lieben Christen freut euch nun*“
3. „*Nun danket alle Gott*“
4. „*Wo soll ich fliehen hin*“
5. „*Wie wird erneuet, wie wird erfreuet*“
6. „*Bedenke, Mensch, das Ende*“
7. „*Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*“
8. „*Lauda Sion Salvatorem*“
9. „*Nichts soll uns scheiden*“
10. „*Ich habe Lust abzuschneiden*“
11. „*Jesu, meine Freude*“
12. „*Was frag ich nach der Welt*“
13. „*Meine Seele, wiltu ruhn*“
14. „*Herr, wenn ich nur dich habe*“
15. „*Ich halte es dafür*“
16. „*Ich bin eine Blume zu Saron*“
17. „*Herr, nun läßt du deinen Diener*“
18. „*Also hat Gott die Welt geliebet*“
19. „*Lauda anima mea dominum*“
20. „*Jesu, meine Freud und Lust*“
21. „*Dies ist der Tag*“

³ Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig 1930. Bd. I, S. 793 f.

⁴ Die Lübecker Stadtbibliothek verwahrt diesen Band unter der Signatur Mus. A 312.

⁵ Eine Übersicht aller Faksimiledrucke gibt Kilian, a. a. O., S. 48.

Laut Spitta sind alle Werke von einem Schreiber mit großer Sorgfalt und Genauigkeit geschrieben worden. Ein zweiter Schreiber hat, offenbar in der Funktion eines Redaktors, die Nummern 1 bis 9 mit Zusätzen versehen; er hat Autorenangaben, Werktitel und Besetzungsangaben ergänzt, kleinere Korrekturen vorgenommen und selbst einen ganzen Abschnitt niedergeschrieben (letzteres innerhalb der Kantate Nr. 2). Spitta ist der Ansicht, es handle sich um einen „Prachtfolianten“, der „augenscheinlich auf die Sammlung der Werke eines hoch in Ehren stehenden Meisters angelegt“ worden sei⁶. Die Redaktionsarbeiten des zweiten Schreibers stellen nach Ansicht Spittas solch wesentliche Eingriffe dar, daß sie nur vom Komponisten selbst, also von Buxtehude, stammen können. Da die Schriftzüge des Redaktors nur bis Kantate Nr. 9 nachweisbar sind, vermutet Spitta, Buxtehude sei über der Redaktion des Bandes gestorben.

Die Mutmaßungen Spittas sind mit einiger Vorsicht aufzunehmen. Nicht jede sorgfältig ausgeführte Schreiberkopie braucht ein Prachtband zu sein. Auch daß der Band zu Sammler- oder gar Repräsentationszwecken angelegt worden ist, muß bezweifelt werden: Kirchenmusiken — besonders so reich besetzte wie die Nummern 1 bis 5 — galten in dieser Zeit als Gelegenheitswerke ohne größeren Liebhaberwert und sind deshalb meist in — zumindest „potentiellen“ — Gebrauchshandschriften überliefert. — Eine zwingende Notwendigkeit, mit Spitta in Buxtehude den Redaktor des Bandes zu sehen, besteht nicht. Schwerwiegende Eingriffe in Werke, die zur Aufführung vorgesehen waren, nahm damals jeder Kapellmeister vor; die Musikaliensammlung Gustaf Dübens zeugt davon. Die wenigen Handschriftenproben, die in Gestalt der erwähnten Faksimileseiten vorliegen, scheinen vorerst nicht mit Sicherheit auf Buxtehude zu weisen. Diese Frage wäre freilich auch nur für die Datierungsfrage von besonderer Wichtigkeit, welche indessen auch auf andere Weise einigermaßen befriedigend zu lösen ist. Als ungefährer Terminus post quem kann das Jahr 1681 gelten: unter diesem Datum ist eine frühere Fassung — um eine solche handelt es sich zweifellos — der Kantate Nr. 10, „Ich habe Lust abzuschneiden“, innerhalb eines Tabulaturenbandes der Düben-Sammlung überliefert⁷. Wenn auch die Daten, unter welchen Düben seine Tabulaturkopien anfertigte, nicht in jedem Fall den Zeitpunkt angeben, zu dem Buxtehude das betreffende Werk komponiert oder jedenfalls Düben zugeschickt hat⁸, so bietet das Datum 1681 doch einen gewissen Anhaltspunkt. Weniger exakt läßt sich der Terminus ante quem angeben: Tabulaturhandschriften von Vokalwerken sind in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bereits unmodern. Wenn Gustaf Düben noch bis zu seinem Tode im Jahre 1690 überwiegend Tabulaturhandschriften gesammelt hat,

⁶ Spitta, a. a. O. S. 793.

⁷ Beide Fassungen sind in Bd. V, S. 56 ff. der Buxtehude-Gesamtausgabe abgedruckt und lassen sich dort bequem vergleichen.

⁸ Daß Buxtehude seinem Freund Düben nur frisch komponierte Werke zugesandt hat, ist eine Vermutung, die sich aus der Überlieferung der Quellen vorerst nicht belegen läßt. — Fest steht indessen, daß Düben keineswegs alle ihm zugesandten Werke sogleich intavoliert hat. Wenn Bruno Grusnick in seinem Aufsatz „Zur Chronologie von Dietrich Buxtehudes Vokalwerken“ (Die Musikforschung X [1957], S. 78) mit Recht feststellt, daß die Intavolierungen mancher Tabulaturbände dem Gang des Kirchenjahres und seinen de-tempore-Forderungen folgen, so deutet doch gerade das darauf hin, daß Düben nicht unmittelbar nach dem Eintreffen neuer Werke, sondern je nach Bedarf intavoliert hat. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang — um nur ein Beispiel zu nennen — die Überlieferung der Kantate „Alleluja. Absorpta est mors“ von Christian Geist: auf den Stimmen befindet sich als Datumseintragung „April 1671“, auf der Tabulatur hingegen „März 1676“! Grusnicks Datierungen sind deshalb mit Vorsicht aufzunehmen, sofern sie sich auf Datumseintragungen in Dübenschen Tabulaturbänden stützen.

so steht er damit — jedenfalls nach dem heutigen Stand der Quellenkenntnis — weithin allein. Auch der hier behandelte Lübecker Tabulaturenband ist offenbar von einem traditionsbewußten Musiker der älteren Generation angelegt worden, und dies wird — dieses Datum soll selbstverständlich nicht mehr als einen Anhaltspunkt geben — kaum später als 1707, im Todesjahr Buxtehudes, geschehen sein. Nach Buxtehudes Tod hätte wohl nur ein ausgesprochener Sammler und Liebhaber Interesse an der Anlage dieses Sammelbandes gehabt. Doch zweifellos handelt es sich hier um eine Gebrauchshandschrift. Das beweisen die Eingriffe und Verbesserungen des Redaktors, darunter vor allem folgende Eintragung in Nr. 2⁹: „NB: müssen aber in C abgeschrieben werden“. Der Redaktor spielt hier auf die Trompetenstimmen an, die in der Tabulatur in D notiert sind. Es handelt sich offenbar um eine Anweisung für den Kopisten, welcher nach der Tabulatur das Stimmmaterial herzustellen hatte. Da der Redaktor inmitten von Nr. 2 einen ganzen Abschnitt selbst geschrieben hat, muß der Kopist unter seinen Augen gearbeitet haben. Der Sachverhalt dürfte somit folgender gewesen sein: ein Kopist hatte den Auftrag, Tabulatur und Stimmen einer Reihe von Kantaten herzustellen; ein Redaktor hat diese Arbeit bis zur Tabulaturabschrift von Nr. 9 überwacht.

Von den 21 Nummern des Sammelbandes sind die Nummern 1, 3, 5, 7, 8, 9, 12 mit Buxtehudes Namen gezeichnet. In Nr. 12 hat der Kopist den Namen eingetragen, in den übrigen Nummern der Redaktor. Weshalb gerade die genannten Nummern Verfassernamen tragen, die andern aber nicht, ist wohl nicht zu klären. Vielleicht liegt bloße Systemlosigkeit vor: man schrieb den Namen dorthin, wo es einen gutdünkte. Die Authentizität der mit Buxtehudes Namen gezeichneten Werke kann als gesichert gelten: wenn der Band, wie vermutet, noch zu Lebzeiten Buxtehudes angelegt worden ist und wenn dies ferner, wie die Überlieferung es wahrscheinlich macht, in Lübeck geschehen ist, so dürften dem Redaktor kaum Fehlzusweisungen unterlaufen sein — schon gar nicht, falls es sich um Buxtehude selbst gehandelt haben sollte. Daß für die Nummern 1, 3 und 8 Konkordanzen vorliegen, stimmt noch sicherer.

Anders steht es mit den restlichen Nummern. Die Forschung hat bisher folgendermaßen argumentiert: da unter den Verfasserangaben der Handschrift nur der Name Buxtehudes auftaucht, handelt es sich um eine Individualhandschrift; somit stammen auch die nicht signierten Werke von Buxtehude. Dem wird man als erstes entgegenhalten: gerade die Werke, die der Schreiber unbezeichnet ließ, sind nicht von Buxtehude. Doch dieses Argument erweist sich sogleich als unbrauchbar: für 6 der 14 Anonyma (6, 10, 11, 13, 15, 17) liegen Konkordanzen vor; auch sie sind damit gesichert. Somit spricht in der Tat vieles dafür, daß es sich um eine Individualhandschrift handelt. Indessen ist folgendes zu bedenken: das 17. Jahrhundert kennt eine Form der Überlieferung, die man als „inkonsequente Individualhandschrift“ bezeichnen könnte; d. h. die Tatsache, daß man aufs Ganze gesehen Werke nur eines Meisters sammeln will, schließt nicht aus, daß man hier und da auch Kompositionen eines anderen mitteilt, ohne sie als solche zu kennzeichnen. (Daß dergleichen selbst in Drucken vorkommt, zeigt Heinrich Schützens Geistliche Chor-

⁹ Spitta, a. a. O. S. 793.

musik, in der sich Andrea Gabrieli „*Angelus ad pastores*“ verbirgt.) Solche „Blindgänger“ brauchen nicht in der Mitte der Handschrift aufzutauchen; noch häufiger sind sie am Anfang oder am Schluß anzutreffen: in solchen Fällen faßte der Schreiber erst im Verlauf seiner Tätigkeit den Plan, seine Handschrift als Individualhandschrift anzulegen, oder er ließ diesen Plan im Laufe seiner Arbeit wieder fallen. — Die Buxtehude-Überlieferung selbst bietet in Gestalt der von Gustaf Düben angelegten Tabulaturbände für alle drei der angeführten Möglichkeiten gute Belege¹⁰:

Tabulaturenband 82:42:

Nr. 1— 9: Buxtehude
 Nr. 10: David Pohle

Tabulaturenband 82:35:

Nr. 1: Buxtehude
 Nr. 2: Johann Philipp Krieger
 Nr. 3: Gioseppo Peranda
 Nr. 4 u. 5: Buxtehude
 Nr. 6: David Pohle
 Nr. 7—11: Buxtehude

Tabulaturenband 85: 1—18:

Nr. 1: Johann Philipp Krieger
 Nr. 2: David Pohle
 Nr. 3—11: Buxtehude
 Nr. 12: Johann Albrecht Kress
 Nr. 13—17: Buxtehude
 Nr. 18: Kaspar Förster

Wenn in diesen Fällen die Situation zwar insofern etwas anders ist, als der Name des jeweiligen Autors fast immer angegeben ist, so kommt man doch nicht umhin, die Nummern 2, 4, 14, 16, 18, 19, 20, 21 des Lübecker Tabulaturenbandes als nicht völlig gesichert zu bezeichnen. Daß die ungesicherten Werke im wesentlichen den Schlußteil der Quelle füllen, verstärkt diese Bedenken¹¹.

Bereits Spitta fühlte sich angesichts dieser Quellenlage nicht ganz wohl, sah sich vielmehr zu einem Kommentar veranlaßt: „*Dazu kommt, daß die unbenannten Stücke in der Factur so ganz und gar mit den benannten übereinstimmen, daß Buxtehude, wäre er selbst der Autor nicht, einen Doppelgänger gehabt haben müßte*“¹². Das ist von Spitta wohl etwas ungeschützt gesagt. Die Forschung wird es nicht leicht haben, den positiven Beweis für diese These anzutreten. Namentlich die drei letzten Solokonzerte, Nr. 18, 19 und 20, wirken mehr oder weniger unpersönlich; dem Buxtehudeschen Reifestil der achtziger Jahre in seiner klang- und affektgesättigten Liedhaftigkeit entsprechen sie jedenfalls kaum.

¹⁰ Vgl. auch die Übersichten bei Grusnick, a. a. O. S. 78 ff.

¹¹ Die Tatsache, daß Nr. 14 („*Herr, wenn ich nur dich habe*“) innerhalb der Düben-Sammlung in einem anonymen Stimmensatz vorliegt, läßt die Authentizität nicht gesicherter erscheinen.

¹² Spitta, a. a. O. S. 793.

II. Die in Berlin (Marburg) überlieferten Werke

Zunächst soll ein Werk behandelt werden, welches innerhalb der Überlieferungsgeschichte der Berliner Manuskripte für sich steht: die Kantate „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“. Partitur und Stimmen dieses Werks werden in der Westdeutschen Bibliothek Marburg unter der alten Signatur der Berliner Staatsbibliothek *Mus. Ms. 2680* verwahrt. Auf die Existenz der Kantate, welche bis dahin von der

5

Buxtehudeforschung kaum beachtet worden war, haben kürzlich Dietrich Kilian¹³ und Bruno Grusnick¹⁴ hingewiesen, wobei ersterer „*glaubte, dieser Kantate einen besonderen Platz in der Überlieferungsgeschichte der Vokalwerke Buxtehudes einräumen zu müssen, weil sie das einzige bekannte Beispiel für die zeitgenössische, noch zu Lebzeiten Buxtehudes erfolgte Verbreitung seiner Vokalwerke bis in den mitteldeutschen Raum hinein*“ darstelle¹⁵.

Die Authentizität des Werks ist bereits von Søren Sørensen, vorwiegend aus stilkritischen Erwägungen, in Frage gestellt worden¹⁶. Das Manuskript stammt aus den alten Beständen der Bibliothek der Erfurter Michaeliskirche und wird von Elisabeth Noack in dem von ihr — übrigens nicht ganz vollständig — rekonstruierten Katalog dieser Sammlung aufgeführt¹⁷. Es handelt sich um eine Sammlung von Gebrauchshandschriften, die, wie schon die auf den Partiturnummern mitgeteilten Aufführungsdaten beweisen, für die Erfurter Figuralmusik im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts bestimmt gewesen sind. Als Schreiber der Buxtehude zugeschriebenen Kantate kommt nach Elisabeth Noack der VI. Schulkollege Joh. Christian Appelman in Frage¹⁸; darauf, daß das Manuskript nicht von auswärts erworben wurde, könnte — dies sei mit Vorbehalten geäußert — ferner das Wasserzeichen des Notenpapiers hindeuten: es zeigt laut Kilian¹⁹ das Zeichen der Papiermühle Arnstadt.

Wie aus dem Katalog von Noack ersichtlich, sind in der Erfurter Sammlung die mitteldeutschen Meister naturgemäß am stärksten vertreten; Musiker, deren Wirkungsbereich außerhalb des sächsisch-thüringischen Raums liegt, treten kaum, norddeutsche Musiker überhaupt nicht auf. Eine Ausnahme macht hier lediglich „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“: es müßte schon ein Zufall sein, daß eine Handschrift dieses Werkes bereits 1685 (diese Jahreszahl trägt der Kopftitel der Partiturabschrift) nach Erfurt gelangt und dort von Appelman abgeschrieben worden sein sollte. (Man kann freilich auch die genau entgegengesetzte Schlußfolgerung ziehen: gerade weil Buxtehudes Vokalwerke in Mitteldeutschland kaum bekannt waren, könnte die nachträgliche Zuweisung ausgerechnet an Buxtehude eine durchaus überlegte Handlung gewesen sein.)

Noch bedenklicher stimmt folgende Beobachtung: Der einzige Hinweis auf die Verfasserschaft Buxtehudes, eine Eintragung auf dem Titelblatt der Partitur „D

¹³ Dietrich Kilian, a. a. O. und: *Zur Überlieferungsgeschichte der Vokalwerke Dietrich Buxtehudes*. Der Kirchenmusiker VIII (1957).

¹⁴ Grusnick, a. a. O. S. 84.

¹⁵ Kilian, *Zur Überlieferungsgeschichte* . . . S. 74.

¹⁶ Sørensen, a. a. O. S. 24 und 91 (dort als „*unsicheres Werk*“ bezeichnet).

¹⁷ Elisabeth Noack: *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*. Archiv für Musikwissenschaft VII (1925).

¹⁸ Noack, a. a. O. S. 67.

¹⁹ Kilian, a. a. O. S. 127.

Buxtehude. 1690.“, ist von zweiter Hand nachgetragen worden, offenbar von einem Musiker, der das zu Ostern 1685 kopierte Werk im Jahre 1690 erneut aufgeführt hat²⁰. Daß diesem eine falsche Zuweisung unterlaufen ist, liegt durchaus im Bereich des Möglichen.

Hinzu kommt der stilkritische Gesichtspunkt: bereits nach dem ersten Höreindruck stellen sich starke Bedenken gegen die Zuweisung an Buxtehude ein²¹. Spezifisch Buxtehudesche Züge sind eigentlich nirgendwo festzustellen; manches spricht hingegen deutlich gegen Buxtehude; die etwas derbe, an einen Bauerntanz gemahrende Einleitungssonatina, der großformale Aufbau und der liebenswürdig-frische, indessen für Buxtehude ungewohnt konventionelle Gesamtton. Keinerlei Parallelen im Vokalwerk Buxtehudes gibt es für die textliche Zusammenstellung und den Gesamtaufbau: Sonatina – Dictum (Chor) – Aria-Solostrophen mit jeweils eingeschobenem Alleluja-Tuttiritornell – Schlußchoral²².

Alles in allem scheint der Charakter des Werks ebenso wie die Art seiner Überlieferung in den mitteldeutschen Raum und zwar – das sei zunächst mit Vorsicht geäußert – auf den Thomaskantor Schelle als Komponisten hinzuweisen. Dafür spricht folgendes:

1. Schelle ist in dem Verzeichnis der ehemaligen Erfurter Michaelisbibliothek mit vier Kompositionen, von denen zwei die Aufführungsdaten des Jahres 1692 tragen, vertreten²³.

2. Das Verzeichnis der 1686 aus dem Nachlaß des Thomasorganisten Gottfried Kühnel angekauften Musikalien führt ein Werk Johann Schelles auf: „*Man singet mit Freuden. à 15.*“²⁴. Schelle hat somit ein Werk dieses Anfangs geschrieben, das auch in der Besetzung mit dem pseudobuxtehudeschen übereinstimmt: zwar gibt dieses auf dem Titelblatt „*a 12 è 17*“ an, indessen ist dieser Widerspruch rasch zu lösen. Von der Instrumentalbesetzung des Werkes (zwei Trompeten, zwei Violinen, zwei Violen und Violone) sind die beiden Violenstimmen offenkundig späterer Zusatz eines Schreibers: sie sind ungeschickt, fehlerhaft, in die Partitur sogar unvollständig, eingefügt, gehen meist *colla parte* mit den Singstimmen und verwischen das klare Profil der beiden konzertierenden Trompeten- und Violinpaare. Erklärt man ferner die in der Angabe „*a 12 è 17*“ freigestellte Scheidung der fünf Gesangsstimmen in Kapell- und Favoritsänger für obligatorisch, so kommt man auf die Besetzung *à 15*.

3. Stilistisch gesehen sprechen zumindest nicht gegen den Thomaskantor u. a. der Gesamtcharakter des Werks als einer unproblematisch offenen Festtagsmusik, wie man sie sich in Leipzig vorstellen könnte, ferner Textzusammenstellung und großformaler Aufbau. – Ein Werk ähnlicher Faktur von der Hand Schelles, „*Vom Himmel kam der Engel Schar*“, liegt im Neudruck vor²⁵ und läßt sich gut zu Vergleichs-

²⁰ Kiljans Meinung, das Jahr 1685 sei als Kompositionsjahr, das Jahr 1680 als Erfurter Aufführungsjahr anzusehen (a. a. O. S. 117 f. und 127), hat wenig für sich.

²¹ Diese Beobachtung wurde von zahlreichen Teilnehmern der Westfälischen Kirchenmusiktage vom 6. bis 10. Juni 1960 in Recklinghausen geteilt, die das Werk in einer Neuaufführung hörten.

²² Auch die Kantate „*Gott fährt auf mit Jaudizen*“ ist anders aufgebaut.

²³ Noack, a. a. O. 74.

²⁴ Arnold Schering: Vorwort zum 58./59. Band der *Denkmäler Deutscher Tonkunst (Ausgewählte Kirchenkantaten von Sebastian Knüpfer, Johann Schelle und Johann Kuhnau)*, S. XXXVIII.

²⁵ DDT Bd. 58/59, S. 167 ff.

zwecken heranziehen, ebenso eine andere Komposition Schelles über das gleiche Dictum, „Alleluja. Man singet mit Freuden vom Sieg“, für zwei Violinen, zwei Violen, zwei Cornette, fünfstimmigen Chor und Continuo, die in einer Handschrift der Bibliothek der Landesschule in Grimma überliefert ist und gleichfalls im Neudruck vorliegt²⁶. Mit der im Kühnlschen Verzeichnis erwähnten Kantate kann sie der differierenden Besetzung wegen wohl nicht identisch sein; daß Schelle den Text zweimal komponiert hätte, wäre keineswegs ungewöhnlich.

Die Manuskripte von insgesamt neun Buxtehude zugeschriebenen Werken besitzt die Westdeutsche Bibliothek Marburg aus den Beständen der sogenannten Bokemeyer-Sammlung. Es handelt sich um folgende Werke:

- Mus. Ms. 2680, 1 „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“ (1)
 2 „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (27)
 3 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ C-dur (G. A. Bd. VII) (3)
 4 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ D-dur (G. A. Bd. VI) (4)
 5 „In dulci júbilo“ (5)
 6 „Nun freut euch ihr Frommen“ (6)
 7 „Dixit dominus domino meo“ (7)
 8 „Alles was ihr tut“ (8)
 Mus. Ms. 2679 „Wo ist doch mein Freund geblieben“ (9)

Zum besseren Verständnis der folgenden Quellendiskussion ist es notwendig, einen kurzen Blick auf die Geschichte der Bokemeyersammlung zu werfen²⁷. Nachdem Georg Österreich im Jahre 1689 als Kapellmeister an den Schleswig-Gottorper Hof berufen worden war, begann er die dort von seinem Vorgänger Johann Philipp Foertsch angelegte Sammlung geistlicher Vokalwerke systematisch zu erweitern. Als Österreich den Gottorper Hof im Jahre 1702 verließ, umfaßte die Sammlung ca. 1600 Kirchenmusiken. Österreich nahm die ganze Sammlung mit nach Wolfenbüttel, wo er sie, teilweise unter Assistenz seines Schülers Bokemeyer, noch erweiterte. Um das Jahr 1720 gingen alle Musikalien in den Besitz Bokemeyers über. Das Konvolut, in dem sich die Nummern 1–8 befinden, ist erst im 19. Jahrhundert zusammengestellt worden²⁸; die Kantaten werden deshalb im folgenden so behandelt, als seien sie einzeln überliefert.

Die neun Handschriften sind, soweit sie von Gottorper Schreibern stammen, noch zu Buxtehudes Lebzeiten, soweit sie von Bokemeyer stammen, erst nach seinem Tode entstanden. In beiden Fällen wird man die Manuskripte, auf denen der Schreiber den Namen Buxtehudes gleichzeitig mit seiner Abschrift vermerkt hat, als verhältnismäßig gesichert betrachten können, da hier die zeitliche und räumliche Nähe zu Buxtehude so beträchtlich ist, daß Fehlzusweisungen kaum zu erwarten sind. Daß sie freilich selbst hier vorkommen, zeigt an Einzelfällen Harald Kümmerlings handschriftlicher Katalog der Bokemeyer-Sammlung. Stärker gefährdet sind diejenigen Abschriften, auf denen der Komponistname erst später und womöglich von zweiter Hand nachgetragen ist: Die Bokemeyer-Sammlung hat zur Zeit ihrer

²⁶ Herausgegeben von Dietrich Krüger im Hänssler-Verlag Stuttgart-Hohenheim.

²⁷ Vgl. Harald Kümmerling: Artikel *Georg Österreich* in: MGG IX, Sp. 1888 ff.

²⁸ Kilian, a. a. O. S. 63.

größten Ausdehnung nahezu 2000 Stücke umfaßt. Wenn hier ein Schreiber, etwa anläßlich der Sichtung des Materials, daranging, Anonyma nachträglich mit Autorenanangaben zu versehen, so ist es unwahrscheinlich, daß ihm dabei niemals Fehlzusweisungen unterlaufen sein sollten — damit soll selbstverständlich nicht gesagt sein, solche nachträglichen Zuweisungen seien einfach aus der Luft gegriffen worden. Es gibt nämlich auch Indizien, welche für die Zuverlässigkeit solcher nachträglichen Zuweisungen sprechen: Einmal haben offenbar zahlreiche Gottorper Manuskripte ursprünglich ein Titelblatt mit Signatur-, Titel-, Besetzungs- und Autorenanangaben besessen, welches später entfernt worden ist; es ist denkbar, daß in solchen Fällen der Autorename unmittelbar auf die erste Partiturseite übertragen worden ist. Zum anderen hat es einen handschriftlichen, heute noch in Bruchstücken erhaltenen, Katalog der Musikalien Österreichs gegeben, welcher möglicherweise bei nachträglichen Zuweisungen zu Rate gezogen worden ist. — Im einzelnen ist unter diesem Gesichtspunkt zu den neun Manuskripten folgendes zu sagen:

Für die Nummern 1, 5, 7 und 8 liegen Konkordanzen vor, die als unabhängig gelten können.

Nr. 2. „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“: Laut Harald Kümmerling²⁹ stammt die Abschrift von Bokemeyer. Eine spätere Hand hat über der ersten Notenzeile flüchtig mit Rotstift eingetragen: „*D. Buxtehude*“. Kümmerling meint, auch diese Eintragung stamme von Bokemeyer, was jedoch bezweifelt werden muß: es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß sie wie andere Rotstifteintragungen in Manuskripten der Bokemeyer-Sammlung erst aus dem späteren 18. Jahrhundert stammt³⁰. — Die stilkritische Prüfung fällt nicht zugunsten Buxtehudes aus; das Werk zeigt kaum Züge, die nach dem bisherigen Stand der Kenntnis als spezifisch-Buxtehudisch gelten können, weist vielmehr ähnlich wie „*Man singet mit Freuden vom Sieg*“ in den mitteldeutschen Raum. Die Echtheit der Kantate ist deshalb schon von Søren Sørensen³¹ angezweifelt worden, wohingegen Kilian³² meint, der stilkritische Befund spreche überzeugend für Buxtehude.

Nr. 3 und Nr. 4. „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ (C-dur und D-dur): Laut Kümmerling sind beide Werke von Georg Österreich um 1698 in Gottorp abgeschrieben worden. Der Auffassung Kümmerlings, Österreich habe auch die Komponistennamen eingetragen, wird man sich nicht unbedingt anschließen können. Offenbar sind sie in beiden Fällen von zweiter Hand nachgetragen worden³³. Stilistisch scheinen gegen die Echtheit zumindest vorsichtige Bedenken am Platz zu sein. Sørensen³⁴ teilt diese für Nr. 3.

Nr. 6. „*Nun freut euch ihr Frommen*“: Laut Kümmerling ist der Notentext dieser Handschrift von einem Gottorper Kopisten um 1693 niedergeschrieben worden. Der Autorename ist offenbar von zweiter, flüchtiger Hand nachgetragen worden, nach Meinung Kümmerlings von Österreich. Jedenfalls mahnt auch hier der Quel-

²⁹ Harald Kümmerling: *Katalog der Bokemeyer-Sammlung* (bisher handschriftlich; die Veröffentlichung ist vorgesehen). Für diesen wie für andere Hinweise ist der Verfasser Herrn Dr. Kümmerling zu Dank verpflichtet.

³⁰ S. auch Kilian, a. a. O. S. 75.

³¹ Sørensen, a. a. O. S. 24 und 130.

³² Kilian, a. a. O. S. 75.

³³ Dieser Meinung ist auch Kilian, a. a. O. S. 75.

³⁴ Sørensen, a. a. O. S. 24 und 261.

lenbefund zur Vorsicht³⁵. Stilkritisch betrachtet könnte das Werk gut von Buxtehude stammen, ohne daß eine solche Zuweisung direkt zwingend wäre.

III. Die in Brüssel überlieferten Werke

Folgende beiden Werke werden in der Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums aufbewahrt:

Lit. G. Nr. 758: „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ (Partitur und Stimmen)

Lit. G. Nr. 795: „*Ich suchte des Nachts in meinem Bette*“ (Partitur)

Die Partituren beider Werke sind zusammenhängend abgeschrieben, und zwar am 29. Oktober 1729 in Dömitz von Nicolaus Knüppel — das jedenfalls geht aus einer Eintragung in den Stimmen zu „*Wo ist doch mein Freund geblieben*“ hervor, die offenkundig gleichzeitig mit der Partitur angefertigt worden sind. Beide Werke tragen von der Hand Knüppels die Autorenbezeichnung „*Buxtehude*“. Vom erstgenannten liegt die schon erwähnte Konkordanz innerhalb der Bokemeyer-Sammlung vor. Beim zweitgenannten Werk ist hinsichtlich seiner Authentizität leichte Vorsicht am Platz, da es sich um eine, wenn auch sorgfältig ausgeführte, sekundäre oder gar tertiäre Handschrift handelt, die über zwei Jahrzehnte nach dem Tod Buxtehudes angelegt worden ist. Andererseits braucht die verhältnismäßig späte Überlieferung nicht von vornherein die Echtheitszweifel zu stützen: gerade sie könnte darauf hinweisen, daß es sich vielleicht mehr um eine Liebhaber- als um eine Gebrauchshandschrift handelt; vielleicht ist es kein Zufall, daß die Texte beider Werke dem hohen Lied entnommen sind. Für die Authentizität spricht ferner, daß die in der Partitur zuerst mitgeteilte Kantate durch eine Konkordanz gesichert ist. — Stilkritische Bedenken erheben sich zunächst nicht.

IV. Die in Lund überlieferten Werke

In der Universitätsbibliothek Lund befinden sich die folgenden drei Buxtehude zugeschriebenen Werke:

Sammlung Wenster Å 29: „*Herzliçt tut mich verlangen*“ (Stimmen)

Sammlung Engelhardt 712: „*Att du, Jesu, vill mig höra*“ (Stimmen)

Sammlung Engelhardt 675: „*O clemens, o mitis*“ (Partitur)

Das erste Manuskript entstammt, wie aus dem Besitzvermerk auf dem Titelblatt hervorgeht, der Musikaliensammlung Gottfried Lindemanns, welcher zwischen 1713 und 1719 in Stettin gelebt hat³⁶. Hedar³⁷ und Kilian³⁸ vermuten, daß Lindemann das Werk durch seinen Lehrer, den Buxtehude-Schüler Gottlieb Klingenberg, erhalten hat, da dieser um die angegebene Zeit in Stettin als Organist tätig war. Wenn diese Annahme, welche viel für sich hat, zuträfe, könnte man das Werk ohne große Bedenken für authentisch erklären. Im anderen Fall wäre — ähnlich wie hin-

³⁵ Sørensen, a. a. O. S. 24, meint, die Authentizität sei dadurch gesichert, daß „*Nun freut euch ihr Frommen*“ und „*Dixit dominus*“ „im Zusammenhang“, d. h. vom gleichen Schreiber auf gleichem Papier abgeschrieben worden sein sollen — eine Argumentation, die nicht recht einleuchtet.

³⁶ Kilian, a. a. O. S. 204.

³⁷ Josef Hedar: *Kring nyfunna Buxtehudekompositioner i Lunds Universitetsbibliotek*. Svensk Tidskrift för Musikforskning XXII (1940), S. 59.

³⁸ Kilian, a. a. O. S. 205.

sichtlich „*Ich suchte des Nachts*“ — eine gewisse Vorsicht am Platz. — Echtheitsbedenken stillkritischer Natur erheben sich nicht.

Die anderen beiden in Lund überlieferten Werke sind, wie aus dem Kopistenvermerk hervorgeht, von Heinrich Kristoffer Engelhardt abgeschrieben und mit dem Autorennamen versehen worden. Engelhardt wurde im Jahre 1734 mit der Registrierung der Musikaliensammlung Gustaf Dübens beauftragt³⁹. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat Engelhardt die beiden Werke demnach aus Vorlagen der Düben-Sammlung abgeschrieben. „*O clemens, o mitis*“ liegt noch heute innerhalb der Dübensammlung in einer Fassung vor, die durchaus als Vorlage der Engelhardtschen Abschrift gedient haben könnte. Dieses Werk ist damit von vornherein gesichert. An der Authentizität von „*Att du, Jesu*“ könnten nur dann Bedenken geäußert werden, wenn man die Zuweisung der in der Düben-Sammlung überlieferten Werke allgemein kritisch bewertete. Dazu im folgenden mehr.

V. Die in Uppsala überlieferten Werke

Die Mehrzahl der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes — darunter eine große Zahl von Unica — ist innerhalb der bereits mehrfach erwähnten Düben-Sammlung überliefert. Gustaf Düben hat während seiner Stockholmer Kapellmeistertätigkeit in den Jahren von 1663 bis 1690 mit einem fast beispiellosen Sammeleifer eine über 1500 Nummern umfassende Sammlung vorwiegend geistlicher Vokalmusik zusammengebracht, die offenbar weitgehend den praktischen Bedürfnissen der schwedischen Hofkapelle (vielleicht auch der Figuralmusik der deutschen Stockholmer Kirche, deren Organist Düben war) gedient hat. (Daß Düben in erster Linie Sammler aus Leidenschaft gewesen sei, ist eine von der Forschung gern vertretene These, die durch den Charakter der Sammlung selbst leicht zu widerlegen ist.) Buxtehude ist einer der in der Düben-Sammlung am meisten vertretenen Komponisten. Er hat seinen Freund Düben offenbar direkt mit Kompositionen beliefert, vor allem in dem Jahrzehnt 1680 bis 1690, in welchem er sein Hauptlieferant gewesen ist. In welchem Maße sich Düben Manuskripte von Werken Buxtehudes auf seinen Kontinentreisen beschafft hat, ist eine Frage, die in diesem Zusammenhang außer acht gelassen werden kann.

Betrachtet man die Uppsalaer Manuskripte, die den Namen „*Buxtehude*“ oder ein entsprechendes Sigel „*D. B. H.*“ bzw. „*D. B.*“ von erster Hand tragen, so lassen sich hier fünf Gruppen unterscheiden⁴⁰:

- a) Autographe,
- b) Abschriften Dübens nach Manuskripten, die ihm Buxtehude zugeleitet hatte,
- c) Abschriften der unter Dübens Aufsicht arbeitenden Kopisten nach Manuskripten, welche Buxtehude Düben zugeleitet hatte,
- d) Abschriften Dübens nach anderen Vorlagen,
- e) Abschriften unbekannter Schreiber nach anderen Vorlagen.

³⁹ Tobias Norlind: *Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken*. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IX (1907/08), S. 199.

⁴⁰ Die Einteilung, die Folke Lindberg in seinem handschriftlichen Katalog der Düben-Sammlung trifft, läuft — unter dem vorliegenden Gesichtspunkt betrachtet — auf das Gleiche hinaus.

Dietrich Kilian⁴¹ wählt in seiner Dissertation eine weniger komplizierte Dreiteilung: Autograph, Abschriften Dübens, Abschriften anderer Kopisten; für unsere Zwecke erscheint indessen die vorliegende Fünfteilung angemessener, da sie es erlaubt, den jeweiligen Grad der Gesicherheit eines Werkes genau zu differenzieren. — Zunächst ist ganz allgemein festzustellen: mit einiger Sicherheit können die Werke aller fünf Gruppen als authentisch gelten: Kaum ein Manuskript dürfte vor 1668 entstanden sein, die überwiegende Mehrzahl in dem Jahrzehnt 1680 bis 1690, also in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum, in welchem Düben mit Buxtehude zudem offenbar engen Kontakt gepflegt hat. Es müßte schon ein Zufall sein, wenn Düben hier eine Fehlzuweisung unterlaufen sein oder er die Fehlzuweisung eines Schreibers übersehen haben sollte. Möglich ist dergleichen zwar immer, indessen erscheint es nicht sinnvoll, wegen solcher möglichen Einzelzufälle von vornherein die Authentizität einer ganzen Überlieferungsgruppe anzuzweifeln. Dennoch müssen diese Zweifel hier der Vollständigkeit halber genannt werden: Die Gruppen a), b) und c) können als völlig gesichert gelten. Anders ist es mit den Gruppen d) und e): hier weiß man nicht, woher die Vorlage der Abschrift stammt, oder ob das betreffende Manuskript überhaupt eine Erwerbung von auswärts war, so daß in jedem Fall gelinde Zweifel berechtigt sind. Die ganze Frage ist freilich insofern hypothetisch, als es bisher noch nicht möglich ist, alle fünf Gruppen sauber voneinander zu scheiden. Schon die Identifizierung der Autographe bereitet Schwierigkeiten. Noch viel schwerer — häufig gar nicht — wird zu entscheiden sein, welchen Abschriften Vorlagen zugrunde liegen, die direkt auf Buxtehude zurückgehen und welchen nicht. Die ganze Dübensammlung unter diesem Gesichtspunkt durchzusehen, dürfte eine mühsame Arbeit sein. Doch auch unabhängig davon wird man vermuten dürfen, daß auf die Gruppen d) und e) ein sehr geringer Anteil der gesamten Überlieferung fällt. Da Düben direkte Beziehungen zu Buxtehude unterhalten hat, wird er sich dessen Werke kaum in größerem Maße auf indirekten Wegen beschafft haben.

Acht weitere in der Dübens-Sammlung überlieferte Werke werden von der Forschung für Buxtehude in Anspruch genommen, obwohl die Quelle keine oder nur zweifelhafte Hinweise auf seine Verfasserschaft bietet. Es handelt sich um folgende Werke, deren Authentizität damit in Zweifel gezogen werden muß:

<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 6:16:	<i>Missa brevis</i>
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:32:	„ <i>Erbarm dich mein</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:33:	„ <i>Laudate dominum</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 82:34, Nr. 1:	„ <i>Accedite gentes</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 67:24:	„ <i>Herr, wenn ich nur dich habe</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 69:17:	„ <i>Magnificat anima mea</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 85: 4:	„ <i>Wär Gott nicht mit uns diese Zeit</i> “
<i>Vok. mus. i hdskr.</i> 71:	das sogenannte „ <i>Jüngste Gericht</i> “

Missa brevis: Zweifel an der Echtheit dieses Werks hat der Verfasser bereits im letzten Jahrgang der „Musikforschung“⁴² geäußert: Die für die Identität maßgeb-

⁴¹ Kilian, a. a. O. S. 184 ff.

⁴² Martin Geck: *Quellenkritische Bemerkungen zu Dietrich Buxtehudes Missa brevis*. Die Musikforschung XIII (1960).

liche Eintragung „*Missa a. 4. alla brevis. di Diterico Buxtehude.*“ befindet sich auf der Rückseite der Continuo-Stimme. Möglicherweise steht sie zu der dort mitgeteilten Komposition in gar keiner Beziehung, ist vielmehr der Titel einer anderen Komposition, deren Abschrift auf dem Continuo-Blatt begonnen, aber nicht ausgeführt worden ist, so daß dieses Blatt später anderweitig, nämlich zur Aufzeichnung dieser Continuo-Stimme, verwendet werden konnte. Bemerket sei noch einmal, daß es so keineswegs gewesen sein muß, wohl aber gewesen sein kann. Stilkritische Argumentationen befinden sich bei einem Werk im *stile antico* vorerst auf schwankendem Boden.

„*Erbarm dich mein*“ und „*Laudate dominum*“: Beide Werke sind von Bruno Grusnick⁴³ für Buxtehude in Anspruch genommen und unter dessen Namen im Bärenreiter-Verlag herausgegeben worden, obwohl die Partituren die Aufschrift tragen: „*di Lovies Busbetzky: Bon: Art: Cult:*“ bzw. „*di Lud: Busbetzky.*“. Grusnick⁴⁴ vermutet, „*daß der Abschreiber aus einer flüchtig geschriebenen Vorlage den Namen Dietrich Buxtehude falsch gelesen und daraus Lud. oder Lovies Busbetzky gemacht*“ habe. Nun ist ein Musiker mit Namen Busbetzky in der Tat bisher nicht nachweisbar; ferner sind Namensentstellungen im 17. Jahrhundert keine Seltenheit. Indessen ist der Weg von „*Dietrich Buxtehude*“ zu „*Lovies Busbetzky*“ doch so weit, daß er, wie auch Kilian⁴⁵ und Sørensen⁴⁶ betonen, nur wenig Wahrscheinlichkeit hat, zumal man damit rechnen kann, daß Düben, welcher die beiden Manuskripte zu Gesicht bekommen haben dürfte, an einer solchen Verschreibung Anstoß genommen haben würde.

Skeptisch stimmt ferner die von Grusnick nicht beachtete Eintragung, welche sich unter dem Namen „*Busbetzky*“ findet: „*Bon: Art: Cult:*“, also wohl „*Bonarum artium cultor*“ („*Verehrer*“ bzw. „*Liebhaber schöner Künste*“)⁴⁷. Betrachtet man diese Eintragung unter dem Aspekt der Authentizität beider Werke, so ergeben sich folgende Gesichtspunkte, die sämtlich gegen die These Grusnicks sprechen:

a) Der Schreiber hat den Titel aus seiner Vorlage übernommen. In diesem Fall ist es unwahrscheinlich, daß der hypothetische Autorenname „*Buxtehude*“ in der Vorlage ganz unleserlich gewesen sein sollte: ein Kopist, der sich die Mühe macht, den Namen des Komponisten mit einem schwungvollen Titel zu schmücken, wird auch diesen Namen selbst mit einiger Sorgfalt schreiben. — Sollte die Vorlage autograph gewesen sein, so wird die Zuweisung an Buxtehude noch problematischer: es ist kaum denkbar, daß Buxtehude selbst sich als „*Bonarum artium cultor*“ bezeichnet haben sollte.

b) Der Schreiber hat den Titel in seiner Vorlage nicht vorgefunden, ihn vielmehr von sich aus ergänzt. In diesem Fall hat er sich unter „*Busbetzky*“ eine bestimmte Person vorstellen müssen; denn es ist sinnlos, einer Person, von der man nichts weiß, einen Titel zu verleihen.

⁴³ Bruno Grusnick: *Zwei neue Kantaten von Dietrich Buxtehude. Zum Buxtehude-Gedenkjahr 1937. Die Musikkultur I (1936/1937)*.

⁴⁴ Grusnick, *Zwei neue Kantaten* . . ., S. 322.

⁴⁵ Kilian, a. a. O. S. 195.

⁴⁶ Sørensen, a. a. O., S. 20.

⁴⁷ Die Verbindung „*bonae artes*“ ist im Lateinischen geläufig.

c) Diese Möglichkeit hat am meisten für sich: „*Lovies Busbetzky*“ ist gar nicht der Komponist des Werkes, sondern nur der Schreiber. Offenbar sind beide Manuskripte mit großer Sorgfalt und Liebe geschrieben worden. Darauf deutet u. a. auch die Häufung frommer Signien hin: „*I. N. J.*“ auf dem Titelblatt, „*In nomine Jesu*“ über dem Kopftitel, „*Deo Ter Optimo soli gloria*“ am Schluß der Kantate „*Erbarndich mein*“; „*In Nomine Jesu*“ über dem Kopftitel sowie „*Deo Soli Gloria*“ am Schluß der Kantate „*Laudate dominum*“. Es liegt nahe, daß der Schreiber auf dem Manuskript seinen eigenen Namen vermerkt hat; dergleichen kommt in dieser Zeit häufiger vor, allerdings selten in der Form „*di N. N.*“. So gesehen gäbe auch die Bezeichnung „*Bonarum artium cultor*“ einen guten Sinn: sie paßt weit besser auf einen Liebhaber, welcher sich Manuskripte abschrieb, als auf einen Komponisten. Daß es sich um einen Schreiber- oder Besitzvermerk handeln könnte, mag folgender – willkürlich herausgegriffener – Parallelfall belegen: In dem Unicum des Pietistengesangbuches des Andreas Luopius, *Andächtig Singender Christen-Mund*, 1692 (Landesbibliothek Gotha), findet sich folgender Besitzvermerk: „*Christian Benjamin Horstmann [?]: S. S. Theol. Cult.*“.

Bruno Grusnick⁴⁸ sieht die „überzeugende Bestätigung“ seiner Thesen in der stilistischen Verwandtschaft der vorliegenden beiden Werke mit denen Buxtehudes. Sørensen⁴⁹ hat für „*Laudate dominum*“ eine Reihe von Gegenargumenten angeführt, welche zumindest wettmachen, was Grusnick über die in der Tat auffällige Ähnlichkeit der Einleitungssonata dieses Werks mit der Sonata des Buxtehudeschen „*Fürchtet euch nicht*“ bemerkt. Bei solchen Anklängen ist zudem immer die weite Verbreitung bestimmter musikalischer Topoi in der Zeit ganz allgemein zu berücksichtigen. Das gilt auch für den Lamento-Charakter von „*Erbarndich mein*“, welcher sich keineswegs nur bei Buxtehude findet.

„*Accedite gentes*“: Die Echtheit dieser Komposition wird bereits von Søren Sørensen⁵⁰ bezweifelt, der sie allerdings unter Buxtehudes Namen ediert hat⁵¹. Die Stimmen des Werks sind anonym überliefert (Kapsel 38:1), die Tabulatur innerhalb des von Düben angelegten Sammelbandes 82:34, Nr. 1–3. Dieser Band trägt auf seinem Umschlag folgende Aufschrift (hier im Auszug wiedergegeben)⁵²:

Accedite gentes

Ecce nunc benedicite D. B. H.

Laudate pueri dominum Clem. Thieme

Die Vermutung, der Autorenvermerk „*D. B. H.*“ gelte auch für „*Accedite gentes*“, dürfte kaum beweisbar sein. Stilkritisch betrachtet wirkt das Werk, sofern man es für Buxtehude in Anspruch nimmt, zumindest farblos und unreif.

„*Herr, wenn ich nur dich habe*“: Diese Komposition ist, wie bereits vermerkt, anonym überliefert, indessen mit der Begründung für Buxtehude in Anspruch genommen worden, eine Konkordanz befinde sich in dem Lübecker Tabulaturen-

⁴⁸ Grusnick, *Zwei neue Kantaten* . . . S. 322.

⁴⁹ Sørensen, a. a. O. S. 20.

⁵⁰ Sørensen, a. a. O. S. 19.

⁵¹ Diderich Buxtehude: *Fire latinske kantater*. Hrsg. v. Søren Sørensen. Samfundet til udgivelse af Dansk Musik. III, 138. 1957.

⁵² Faksimile-Wiedergabe bei Sørensen, a. a. O. S. 19.

band. Deren Authentizität ist, wie oben ausgeführt, indessen gleichfalls nicht völlig gesichert.

„*Magnificat anima mea dominum*“: Dieses Werk hat Bruno Grusnick für Buxtehude in Anspruch genommen und im Bärenreiter-Verlag ohne nähere Begründung unter dessen Namen herausgegeben, obwohl es völlig anonym überliefert ist⁵³.

Die Zuweisung dieser wertvollen, zum Repertoire aller Kirchendöre und Singkreise gehörenden Komposition an Buxtehude dürfte indessen auf beträchtliche Schwierigkeiten stoßen: es gibt eigentlich kein Werk Buxtehudes, das dem *Magnificat* vergleichbar wäre. Seinem ganzen Charakter nach weist es in die Schütz-Schüler-Generation. Sørensen⁵⁴, der die Authentizität gleichfalls bezweifelt, nennt Tunder als möglichen Urheber, ohne dies näher zu begründen. Der Verfasser beabsichtigt, die Frage der Urheberschaft in späteren Jahren neu aufzunehmen.

„*Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*“: Dieses Werk ist innerhalb des von Gustaf Düben angelegten Tabulaturenbandes 85:1–18 anonym überliefert. Daß die Komposition auf dem Titelblatt unter dem Namen Buxtehudes aufgeführt ist, sichert ihre Authentizität entgegen der Auffassung Kilians⁵⁵ nicht, da diese Eintragung offenbar von späterer Hand stammt. Die Echtheit scheint aber dadurch so gut wie gesichert, daß das Werk inmitten von 13 anderen Kompositionen Buxtehudes mitgeteilt wird und sich stilistisch von seiner Umgebung kaum unterscheidet. Offenbar gehört es zu der Serie schlichter Choralkantaten, die Buxtehude Düben, vielleicht in speziellem Auftrag, zugesandt hat.

VI. Das sogenannte „Jüngste Gericht“

Dieses Werk, welches die Universitätsbibliothek in Uppsala innerhalb der Dübensammlung unter der Signatur *Vok. mus. i hdskr. 71* verwahrt, ist als anonymer Stimmensatz ohne jede Titel- oder Komponistenangabe überliefert. In seinen „*Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*“⁵⁶ stellt Willy Maxton diese Komposition, über die schon früher viel gerätselt worden war, „*als eine der berühmten Abendmusiken*“ Dietrich Buxtehudes vor, ohne dies näher zu begründen. Eine bestimmte, uns dem Namen nach bekannte Abendmusik Buxtehudes vermutet Maxton hinter dem Werk hier noch nicht, gibt ihm vielmehr von sich aus den Titel „*Das Jüngste Gericht*“. Maxton beschreibt das Manuskript den Tatsachen entsprechend als aus 3 „*Actus*“ bestehend, von denen der dritte in zwei „*Abhandlungen*“ bzw. „*Abteilungen*“ untergliedert sei. Er schließt daraus, es müsse sich um eine vierteilige Abendmusik handeln, die an vier Sonntagen aufgeführt worden sei, und zwar an den drei letzten Sonntagen des Kirchenjahres sowie am 2. Advent. Nun weiß auch Maxton, daß Buxtehude seine Abendmusiken „*bekanntlich . . . an den fünf letzten Sonntagen vor Weihnachten*“⁵⁷ aufzuführen pflegte. Er vermutet indessen, Buxtehude habe in diesem Fall eine Vorverlegung

⁵³ Grusnick im Nachwort seiner Ausgabe: „Daß kein anderer als der geniale Lübecker Meister als Komponist in Frage kommt, steht nach allen Stilmerkmalen außer Zweifel. Den Nachweis wird der Herausgeber in einer besonderen Studie über seine Forschungsergebnisse in Uppsala erbringen.“

⁵⁴ Sørensen, a. a. O. S. 18.

⁵⁵ Kilian, a. a. O. S. 160.

⁵⁶ Willy Maxton: *Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes*. Zeitschrift für Musikwissenschaft X (1927/1928).

⁵⁷ Maxton, a. a. O. S. 388.

vorgenommen, weil „die Schrecken des Jüngsten Gerichts“⁵⁸ nicht zu der Weihnachtsvorfreude des 3. und 4. Adventssonntags gepaßt haben würden.

Der Leser, welcher Maxtons Edition des „Jüngsten Gerichts“⁵⁹ zur Hand nimmt, stellt hier zu seiner Überraschung fest, daß der Editor, ohne dies kundzutun, inzwischen zu völlig anderen Ergebnissen gekommen ist. Zunächst wird das Werk im Untertitel kommentarlos als „Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit / Gesprächsweise / in 5. Vorstellungen / auff der Operen Art mit vielen Arien und Rittornellen / in einer Musicalischen Harmonia / à / 5. Voc. Concert. & cont. gezeiget“ bezeichnet, also mit dem unter diesem Titel aus den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen des Jahres 1684⁶⁰ bekannten Werk identifiziert. Gleichfalls ohne Kommentar wird das Werk im Untertitel als „Abendmusik in fünf Vorstellungen“ bezeichnet und nunmehr wieder auf die beiden letzten Sonntage im Kirchenjahr sowie den 2., und 3. und 4. Advent datiert, wobei Überschriften in altertümlicher Sprachform wie „am 2. Advent gezeiget“ u. ä. vortäuschen, diese Angabe entspreche der Quelle. — Obwohl es sinnvoller wäre, wenn Maxton erst einmal den Beweis erbrächte, daß das „Jüngste Gericht“ mit der Abendmusik „Das allererschrocklichste“ identisch ist, so soll doch im folgenden der Erweis erbracht werden, daß dies nicht der Fall sein kann.

1. „Das Jüngste Gericht“ — diese Bezeichnung soll im folgenden übernommen werden, obwohl sie den Inhalt des Werkes nicht vollständig trifft — ist dreiteilig, nicht fünfteilig. So verdienstlich die Tatsache ist, daß Maxton dieses musikhistorisch hochbedeutende Werk ediert hat⁶¹, so befremdlich mutet es an, daß der Editor in seinem Bestreben, das Werk als fünfteilig auszuweisen, das Bild der Quelle schlechthin fälscht. Anders kann man die durch Überschriften noch hervorgehobene Einteilung in fünf „Actus“, welche den Sinnzusammenhang des Textes willkürlich zerstört, nicht bezeichnen.

Wie die Überschriften der originalen Stimmen zeigen, gliedert sich das Werk in „Actus 1“, „Actus 2“ und „Actus 3“. Dieser Gliederung entspricht die Gruppierung des Textes in drei größere, deutlich voneinander geschiedene Sinnabschnitte. In Actus 1 kommen die drei Untugenden „Geiz“, „Leichtfertigkeit“ und „Hoffahrt“ mit verführerischen, lästerlichen Reden sowie die „göttliche Stimm“ mit Warnungen und drohenden Prophezeiungen zu Wort. Actus 2 bringt Rede und Gegenrede einer gottlosen, nur ihren Trieben lebenden, und einer gottseligen, dem Himmel zugewandten Person nebst den entsprechenden Kommentaren der „göttlichen Stimm“. Actus 3 endlich zeigt beide, den Gottlosen und den Gottseligen, in der Erwartung des göttlichen Gerichts, diesen in froher Hoffnung auf die Ewigkeit, jenen in völliger Verzweiflung. — Die Aufteilung dieses Actus 3 in zwei „Abhandlungen“ bzw. „Abtheilungen“ ist nur in der Continuo-Stimme durchgeführt. Vermutlich handelt es sich um einen speziellen Hinweis für den aus der Continuo-Stimme spielenden

⁵⁸ Maxton, ebenda.

⁵⁹ Dietrich Buxtehude: *Das Jüngste Gericht. Abendmusik in fünf Vorstellungen. Aufgefunden und für die Aufführung eingerichtet von Willy Maxton.* Bärenreiter-Verlag. Das Vorwort ist mit 1939 datiert.

⁶⁰ Karl Albert Göhler: *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung.* Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft III (1901/02), S. 329.

⁶¹ Die Edition selbst wird wissenschaftlichen Ansprüchen nicht gerecht.

Leiter der Aufführung, wo man innerhalb des überlangen *Actus* 3 am besten eine Pause einlegen könne.

2. Hinzu tritt der inhaltliche Gesichtspunkt. — Man kann annehmen, daß das Manuskript, wie es vorliegt, vollständig überliefert ist — jedenfalls bildet der Text ein sinnvolles Ganzes. Auf diesen Text die Überschrift „*Das allererschrocklichste und allererfreulichste / nemlich / Ende der Zeit / und Anfang der Ewigkeit*“ anzuwenden, ist sehr problematisch. Vom „*Ende der Zeit*“ ist expressis verbis erst in *Actus* 3 die Rede — deshalb ist auch die Bezeichnung „*Das Jüngste Gericht*“ nicht richtig gewählt —, vom „*Anfang der Ewigkeit*“ eigentlich gar nicht. Im Mittelpunkt der Handlung steht vielmehr die den Verlockungen der Welt ausgesetzte Menschenseele. Eine Abendmusik „*Das allererschrocklichste*“ würde zweifellos von Anfang an den Gedanken des Gerichts, die Qual der Verdammten und die Freuden der Seligen in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt haben. — Daß inhaltliche Parallelen zum „*Allererschrocklichsten*“ bestehen, soll keineswegs geleugnet werden. Diese sind indessen für die Identifizierung des Werkes nahezu wertlos, da mit Sicherheit eine ganze Reihe Buxtehudescher Abendmusiken eschatologische Themen behandelt hat. Das war von vornherein durch die Kirchen-Jahreszeit, in welcher die Abendmusiken stattfanden, bedingt und wird durch den Titel eines der beiden erhaltenen Textbücher einer Abendmusik auch sogleich bestätigt: „*Die Hochzeit des Lamms / Und die Freuden-volle Einholung der Braut zu derselben In den 5. klugen Und die Außschliessung der Gottlosen von derselben In den 5. thörichten Jungfrauen.*“

3. Es steht nicht einmal fest, ob ein Werk mit dem Titel „*Das allererschrocklichste . . .*“ überhaupt jemals aufgeführt worden ist und — wenn ja — ob es sich dabei um eine Abendmusik gehandelt hat. In den beiden Katalogen der Frühjahrsmesse 1684 ist „*Das allererschrocklichste*“ zusammen mit der „*Himmlischen Seelenlust*“ unter den „*futuri*“ aufgeführt. Wilhelm Stahl⁶² ist der Meinung, die Ankündigung beider Werke als „*futuri*“ bedeute nicht, daß sie damals noch nicht vollendet gewesen seien, sondern lediglich, daß der Druck erst geplant gewesen sei. Ohne Umschweife datiert er die Aufführung des „*Allererschrocklichsten*“ in das Jahr 1683, die der „*Himmlischen Seelenlust*“ in das Jahr davor. Stahls Annahme, Buxtehude habe die vollständige Musik zweier Abendmusiken zum Druck bringen wollen, hat indessen wenig für sich. Es gibt keinen Parallelfall dafür, daß man im 17. Jahrhundert derart umfangreiche und dabei an einen ganz bestimmten Zweck gebundene Werke — und dann noch zwei auf einmal — veröffentlicht hätte. Nicht einmal die Musik der frühen Hamburger Opern ist gedruckt worden. Vor 1700 sind nach heutigem Wissensstand lediglich sieben Ariensammlungen im Druck erschienen⁶³; doch ob im vorliegenden Fall solche Ariensammlungen gemeint sind, die zudem meist anders angekündigt und betitelt werden, ist fraglich.

Näherliegend ist es, die Ankündigung auf den Druck von Text-büchern zu beziehen. Doch wenn man sich dazu versteht, tritt ein neues Problem auf: welchen

⁶² Wilhelm Stahl: *Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert*. Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde XXIX (1938), S. 11.

⁶³ Vgl. Walter Schulze: *Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738)*. Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper. Hamburg, Oldenburg 1938. (Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg. Neue Folge. 4.)

Sinn hat es, den Druck solcher Textbücher Monate oder Jahre vorher anzukündigen? Textbücher waren von Wert doch nur für die Hörer der Lübecker Abendmusiken; sie dürften deshalb mit größter Wahrscheinlichkeit immer ad hoc gedruckt worden sein. Man muß schon sehr konstruieren, wenn man den vorliegenden Fall als eine Ausnahme betrachtet wissen will.

Bequem wäre es, die Ankündigung der Werke als „*futuri*“ als ein Versehen der Katalogherausgeber zu betrachten; in diesem Punkt stimmen indessen der Frankfurter und der Leipziger Katalog überein; zudem fehlt in beiden Fällen die Angabe des Formats und des Verlegers, die sonst stets genannt sind⁶⁴.

Alles in allem — mehr sei vorerst gar nicht gesagt — sind beide Ankündigungen dunkel. Weder daß es sich um Partiturdrucke, noch daß es sich um Textbuchdrucke umfangreicher Abendmusiken gehandelt haben sollte, ist sehr plausibel. Um so merkwürdiger erscheint es deshalb, daß in keiner der beiden Ankündigungen das Wort „Abendmusik“ auftaucht, obwohl es doch hätte naheliegen können, mit dem Renommée dieser Gattung Reklame zu machen. Es ist deshalb vielleicht mehr als eine Spitzfindigkeit, wenn man die Frage stellt, ob es sich bei den angekündigten Werken überhaupt um reguläre Abendmusiken gehandelt hat. Die nähere Erläuterung „*auff der Operen Art*“ trifft immerhin auf die einzige gesicherte Abendmusik Buxtehudes, „*Die Hochzeit des Lamms*“, nicht zu (s. unten). Die Vermutung, daß sich die beiden Ankündigungen nicht auf Textbücher von Abendmusiken beziehen, wird auch durch folgende Beobachtung gestützt: Textbücher zu Lübecker Abendmusiken sind spätestens seit 1677 regelmäßig im Druck erschienen; so wird in den *Lübeckischen Anzeigen* vom 23. September 1758 eine Sammlung von 75 Abendmusiktexten (darunter die Textbücher der Jahre 1677, 1678, 1682–1686, 1688, 1689, 1691–1704) zum Verkauf angeboten; ferner zitiert Johann Moller in seiner *Cimbria Literata* (s. Anm. 71) eine „*Abend Musick, in IX. Theilen. Lub. 1678–1687. in 4.*“. M. W. ist keines dieser Textbücher in den Leipziger oder Frankfurter Meßkatalogen angezeigt. Man muß daraus schließen, daß die Ankündigung von Abendmusiktexten nicht üblich gewesen ist, und gleichzeitig die Frage stellen, ob es sich im Falle des „*Allererschrocklichsten*“ und der „*Himmlichen Seelenlust*“ um solche Ankündigungen handelt, zumal in ihrem Wortlaut, wie bereits gesagt, jeder Hinweis auf die Gattung Abendmusik fehlt. — Davon unabhängig bleibt die Frage bestehen, ob die beiden als „*futuri*“ angezeigten Werke überhaupt jemals aufgeführt worden sind, oder ob nicht Buxtehude seine eigenen Dispositionen später wieder umgestoßen hat.

Selbst wenn man Stahls — von der Literatur mit Ausnahme Kilians meist bedenkenlos übernommene — Datierung akzeptiert, eine Aufführung des „*Allererschrocklichsten*“ im Jahre 1683 als erwiesen ansieht und „*Jüngstes Gerichit*“ und „*Das allererschrocklichste*“ miteinander identifiziert, ist man aus den Schwierigkeiten nicht heraus: Unter den wenigen erhaltenen Aktenstücken von der Hand Buxtehudes

⁶⁴ Stahl (a. a. O. S. 11) und Kilian (a. a. O. S. 40) vertreten die Ansicht, zumindest die Textbücher beider Werke seien mit Sicherheit zum Druck gekommen, ohne freilich plausible Gründe dafür anzuführen. Kilian verweist auf Stahl, Stahl auf Johann Moller (*Cimbria Literata* Bd. II, Kopenhagen 1744, S. 133), Moller auf Christoph Hendreich (*Pandectae Brandenburgicae*, Berlin 1699, S. 312), welcher laut Moller „*more suo*“ nur das wirklich Erschienene anführe. — Indessen ist Mollers Vertrauensbeweis gegenüber Hendreich schon deshalb mit Vorsicht aufzunehmen, weil letzterer sein Wissen über die beiden Werke offensichtlich gleichfalls aus dem Leipziger oder Frankfurter Meßkatalog hat.

befindet sich zufällig eines, welches über die Abendmusik des Jahres 1683 Auskunft gibt. „Ausß mangel düchtiger Sänger in hiesiger Schulen“, so teilt Buxtehude hier mit⁶⁵, habe er je einen Bassisten und Tenoristen aus Kiel kommen lassen, sie sieben Wochen herbergt und gepflegt und mit 14 Talern honoriert. Man darf annehmen, daß es sich um solistische Kräfte gehandelt hat. Nun tritt aber ein Solotenor innerhalb des „Jüngsten Gerichts“ überhaupt nur in einer einzigen Szene auf, um derentwillen ihn Buxtehude gewiß nicht sieben Wochen lang beschäftigt haben dürfte. Außerdem verweist der angegebene Zeitraum von sieben Wochen, wenn man einen Probensonntag mit einberechnet, deutlich auf eine fünfteilige, nicht aber auf eine dreiteilige Abendmusik.

Mit alledem dürfte der Beweis erbracht worden sein, daß „Das Jüngste Gericht“ und „Das allererschocklichste“ nicht identisch sind. – Damit entfällt das entscheidende Argument, mit dem man das Werk bisher Dietrich Buxtehude zugewiesen hat. Im folgenden ist nunmehr zu untersuchen, ob „Das Jüngste Gericht“ überhaupt eine Abendmusik Buxtehudes ist.

1. Die Musik zu einer Abendmusik Dietrich Buxtehudes ist nicht erhalten. Aussagen darüber, ob die Musik des „Jüngsten Gerichts“ charakteristische Züge einer Buxtehudeschen Abendmusik aufweise, lassen sich deshalb höchstens auf indirektem Wege machen.

2. Es sind insgesamt vier Textbücher Buxtehudescher Abendmusiken erhalten:

- a) *Die Hochzeit des Lamms*⁶⁶
- b) Die „gewöhnlichen Abend-Musiken“ des Jahres 1700⁶⁷
- c) *Castrum doloris*⁶⁸
- d) *Templum honoris*⁶⁸

Die drei letztgenannten Werke scheidern für einen Vergleich von vornherein aus, da sie nicht dem Typus der oratorienartigen, als ein inhaltlich zusammenhängender Zyklus komponierten, Abendmusik angehören, um den es hier geht. Bei b) handelt es sich um eine Abendmusik mit „gemischtem Programm“, d. h. um die lockere Aufeinanderfolge einzelner Kantaten, Konzerte oder Lieder. c) und d) sind Gelegenheitswerke zum Kaiserwechsel des Jahres 1704. Zum Vergleich bleibt somit „Die Hochzeit des Lamms“.

„Das Jüngste Gericht“ und „Die Hochzeit des Lamms“ zeigen in textlicher Beziehung deutliche Verwandtschaft. Die Gemeinsamkeiten reichen indessen nicht aus, um guten Gewissens die Auffassung vertreten zu können, beide Texte entstammten der gleichen Sphäre: sowohl in der geistig-theologischen Grundhaltung als auch in ihrer sprachlichen Ausprägung, überhaupt in der Gesamtanlage zeigen sich deutliche Unterschiede. Während das Textbuch des „Jüngsten Gerichts“ die

⁶⁵ Wilhelm Stahl: *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Ein biographischer Versuch*. Leipzig 1926. S. 61 f.

⁶⁶ Ein Exemplar des Textbuches verwahrt die Universitätsbibliothek Uppsala unter der Signatur *vokalmus. I hskr. 6:8*. – Neudruck bei André Pirro: *Dietrich Buxtehude*. Paris 1913. S. 175–184.

⁶⁷ Das Unicum dieses Druckes, welches die Stadtbibliothek Lübeck besaß, ist im zweiten Weltkrieg verlorengegangen. Eine Inhaltsübersicht findet sich bei Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken* . . . , S. 18 f.

⁶⁸ Ein Exemplar des Textbuches befindet sich in der Stadtbibliothek Lübeck. Faksimile-Neudruck durch Georg Karstädt: *Die „extraordinairen“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck*, Lübeck 1962 (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. Neue Reihe. 5.).

handgreiflich-drastische Sprache des Literaturbarock mit all ihren typischen Merkmalen (Emblematik, Metaphorik, asyndetische Worthäufung etc.) spiegelt, trägt die Sprache der „*Hochzeit des Lamms*“ in hohem Maße mystisch-frühpietistische, d. h. weiche, elegische, lyrische Züge; bezeichnenderweise dominieren Hohelied-Texte. Während der Text zum „*Jüngsten Gericht*“ eine recht dilettantische, offenbar unmitttelbar auf die Komposition hin verfertigte Gelegenheitsdichtung ist, handelt es sich in der „*Hochzeit des Lamms*“ größerenteils um die Zusammenstellung von bereits vorliegender erbaulicher Dichtung. Während im „*Jüngsten Gericht*“ Textwahl, Textzusammenstellung und Ariatechnik in manchem durchaus Züge der frühen deutschen Oper tragen⁶⁹, herrscht in der „*Hochzeit des Lamms*“ das betrachtende Element vor, ohne daß auf die drastisch-dramatische Schilderung des „*Jüngsten Gerichts*“ Wert gelegt würde. — Sollte Buxtehude den Text des „*Jüngsten Gerichts*“ als Abendmusik vertont haben, so würde das zum mindesten bedeuten, daß er auch hinsichtlich seiner oratorienartigen Abendmusiken Textbücher ganz unterschiedlichen Charakters akzeptiert hätte. Zu bemerken ist ferner, daß sich die Textsphäre der „*Hochzeit des Lamms*“ von der des Buxtehudeschen Kantatenwerks nicht unterscheidet, wohingegen „*Das Jüngste Gericht*“ deutlich einem anderen Typus folgt. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß die Gliederung des „*Jüngsten Gerichts*“ in drei „*Actus*“ in Oper und Oratorium geläufig, für eine Lübecker Abendmusik hingegen bisher nicht belegt ist.

Wer aber sagt, daß Texte wie der des „*Jüngsten Gerichts*“ überhaupt nur in den Lübecker Abendmusiken Verwendung finden konnten? Die Buxtehudezeit ist literaturgeschichtlich bisher zu wenig erschlossen, als daß man sagen könnte, Textbücher wie die beiden hier behandelten müßten unbedingt in Lübeck entstanden oder zusammengestellt worden sein. Wenn man an die im 17. Jahrhundert unverändert beliebten, gelegentlich recht umfangreichen Schulschauspiele geistlichen Inhalts, an die Nürnberger Volksdichtung eines Johann Klay oder an die dem Textbuch des „*Jüngsten Gerichts*“ sehr verwandten Texte der frühdeutschen Oper denkt, hat man damit gleich eine ganze Anzahl von Parallelerscheinungen. Auch die theologisch-erbauliche Literatur sollte man nicht übersehen. Viele der in der erbaulichen Literatur der Zeit mitgeteilten geistlichen Dialoge, Hohelied-Paraphrasen, Aria-Texte etc. könnten unverändert im Textbuch der „*Hochzeit des Lamms*“ oder auch des „*Jüngsten Gerichts*“ stehen; es würde an dieser Stelle zu weit führen, wollte man dafür Einzelbeispiele anführen.

Daß wir uns mit diesen Hinweisen auf Parallelerscheinungen keineswegs nur im Bereich des Hypothetischen bewegt haben, möge folgendes Beispiel zeigen: Die Stadtbibliothek Danzig verwahrt das Textbuch eines Oratoriums von Thomas Struttius aus dem Jahre 1664, welches am 1. Sonntage nach Trinitatis „zur *Vesper-Predigt*“ aufgeführt worden ist:

„*Einfältige Abbildung des Ewigen Himmlischen Freuden Lebens / und der immerwährenden Höllen-Angst / in einem Musicalischen Gespreche Nach Anleitung der*

⁶⁹ Friedrich Blume: Artikel *Dietrich Buxtehude* in: *MGG* II, Sp. 554, schließt vom Text auf die Musik, wenn er meint: „*Der Stil des Werkes steht den frühen Hamburger Opern Theiles sehr nahe*“. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß eine Opernpartitur Theiles überhaupt nicht erhalten ist und — von einigen Ariensammlungen abgesehen — die musikalische Überlieferung der Hamburger Oper erst gegen 1697 einsetzt.

Lehrreichen Geschicht von Lazaro und dem Reichen Manne / Luc. 16 von Christo fürgestellt / und aus allerhand Geistreichen Gesängen / Biblischen Texten / anmuthigen und die Historie vermehrenden und zum Theil erklärenden Versen in eine zu solchen Gesprächen sich reimende sing- und klingende Harmonie gesetzt / und Gott bevorens zu Ehren / wie auch allen Liebhabern der Music zu besonderen Gefallen und dienlicher Nachricht die Textworte desto besser zu verstehen“.

Dieses Textbuch, welches Hermann Rauschnig in seiner Danziger Musikgeschichte⁷⁰ in Auszügen mitgeteilt hat, zeichnet sich durch eine frappierende Ähnlichkeit mit dem Textbuch des „Jüngsten Gerichts“ aus. Wir finden in ihm nicht allein die gleiche Sprache: „Ach schreckliches Martern / der ewigen Nädte! Blitz / Schwefel und Donner umbcirkelter Pfuell / Wie? machen die Geister mehr plagen zu rechte / dort stehet der Feurig durchgluende Stuel . . . Seht Larven! Seht Dünste! Seht Flammen! seht Raucht! . . .“

Auch textlicher Aufbau und musikalische Gliederung in solistische Aria, Chor-Aria, Recitativ, Dialog und Choral entsprechen vollkommen den Texten des „Jüngsten Gerichts“. Insgesamt ist diese Übereinstimmung so augenfällig, daß hier – selbstverständlich nur für die Dauer dieses Aufsatzes – die Hypothese geäußert sei, „Das Jüngste Gericht“ stamme von Thomas Strutius. An der Tatsache, daß es derzeit kaum möglich sein dürfte, diese These zu widerlegen, läßt sich am besten ablesen, wie schwierig es ist, die Zuweisung des „Jüngsten Gerichts“ an Buxtehude zu begründen.

3. Es spricht somit nichts dafür, daß Abendmusik-Aufführungen mit Werken nach Art des „Jüngsten Gerichts“ nur in Lübeck haben stattfinden können. Diese These läßt sich auch auf Grund der Quellenüberlieferung des „Jüngsten Gerichts“ nicht aufrecht erhalten. Dieses Werk ist innerhalb der Dübensammlung in handschriftlichen Stimmen überliefert, denen man ansieht, daß sie Aufführungszwecken gedient haben; zwei Bratschenstimmen sind offensichtlich überhaupt erst in Stockholm hinzukomponiert worden (s. unten). Alles deutet darauf hin, daß das Werk in Stockholm aufgeführt worden ist. Ganz gleich, ob das „Jüngste Gericht“ von Buxtehude stammt oder nicht – offenbar war es auch am Stockholmer Hof möglich, umfassende Werke nach Art des „Jüngsten Gerichts“ aufzuführen. War dies aber grundsätzlich möglich, so ist vorerst nicht zu beweisen, daß Düben solche Abendmusiken nur von Buxtehude, nicht aber auch von anderen Musikern bezogen hat – und daß nicht gerade das „Jüngste Gericht“ eine solche Abendmusik eines anderen Musikers ist⁷¹. Ein letzter Gedanke am Rande: es ist nirgendwo expressis verbis belegt, daß Buxtehude sämtliche Abendmusiken selbst komponiert und die Komposition niemals einem anderen übertragen hat.

⁷⁰ Hermann Rauschnig: *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen*, Danzig 1931 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens. 15.), S. 266 ff.

⁷¹ Daß Düben mit der Gattung der Lübecker Ahenmusik in Berührung gekommen ist, geht auch daraus hervor, daß er das Textbuch *Die Hochzeit des Lamms* besessen hat. — Dieses Textbuch trägt im Impressum die Jahreszahl 1678, auf seiner Titelseite ferner folgende handschriftliche Eintragung: „A^o 1680: präsentiret“. Die Divergenz zwischen diesen beiden Jahreszahlen hat die Buxtehudeforschung bisher kommentarlos damit erklärt, das Werk sei 1680 wiederholt worden (so zuletzt Kilian, a. a. O. S. 41). Es fragt sich, mit welcher Begründung man „präsentieren“ ohne weiteres mit „wiederholen“ gleichsetzt! Zumindest sind auch andere Erklärungen mehr oder weniger plausibel. So ist immerhin am Rande in Erwägung zu ziehen, daß 1678 das Druckjahr, 1680 das Aufführungsjahr angeben könnte. Nähme man das an, so fielen damit ein neues Licht auf die beiden Ankündigungen der „Himmlichen Seelenlust“ und des „Allererschrocklichsten“ in den

4. Musikalisch gesehen läßt sich über die Authentizität des „*Jüngsten Gerichts*“ vorerst nur wenig aussagen, da vergleichbare Werke fehlen. Hier sei lediglich auf das Besetzungsproblem hingewiesen:

Die Instrumentalbesetzung des Werkes beschränkt sich, läßt man den Continuo unberücksichtigt, auf ganze zwei Violinen. Die dem Stimmensatz beiliegenden Bratschenstimmen sind nicht obligat, sie haben lediglich die Aufgabe, die Mittelstimmen des Chortutti zu verstärken. Wie sich an Hand der Originale müheles zeigen läßt, sind sie nicht mechanisch von einer Vorlage abgeschrieben, sondern erst ad hoc ergänzt worden. Sollte dies in Stockholm geschehen sein, so wäre es ein für die Manuskripte der Dübensammlung charakteristischer Vorgang: Düben, welcher als Hofkapellmeister ein verhältnismäßig großes Instrumentalensemble zur Verfügung hatte, pflegte die Besetzung geringstimmiger Werke gern für eine spezielle Stockholmer Aufführung durch die Hinzufügung von Füllstimmen zu erweitern. — Die beiden Trombonen, die laut Vorwort der Maxtonschen Ausgabe „*Buxtehude ausdrücklich fordert*“, sind selbstverständlich vollends „ad libitum“ zu verstehen. Ob der Schreiber — das gilt auch für viele ähnliche Fälle — mit dieser Vorschrift überhaupt die reale Verwendung von Trombonen vor Augen gehabt hat, oder ob er nicht nur zum Ausdruck bringen wollte: „hier würden sich Trombonen nicht schlecht machen“, sei dahingestellt.

Die geringe Instrumentalbesetzung paßt schlecht in das Bild, welches wir von den Lübecker Abendmusiken als einer „*starken Music*“ mit vielen „*blasenden Instrumenten*“ unter Mitwirkung der gesamten Ratsmusikerschaft haben. Schon im Jahre 1678, also zu einem Zeitpunkt, als die Lübecker Abendmusiken ihren Höhepunkt an Pracht und Klangentfaltung noch keineswegs erreicht haben dürften, haben bei der Abendmusik „*Die Hochzeit des Lamms*“ — das ist aus dem Textbuch rekonstruierbar — folgende Instrumente mitgewirkt: zahlreiche Violinen, mindestens 3 Violon, mindestens 3 Violon da gamba, 2 Trombetti, mindestens 2 Tromboni⁷².

Meßkatalogen, man stieße freilich auch wiederum auf die alten, in dem obigen Zusammenhang bereits erörterten Probleme. — Einen guten Sinn erhalte die Eintragung „A^o 1680: *présentiret*“ ferner, wenn man annähme, das Werk sei 1678 in Lübeck, 1680 aber an einem anderen Ort aufgeführt worden. Dabei denkt man unwillkürlich an Düben, in dessen Besitz das Textbuch sich befunden hat; vielleicht ist es nicht völlig abwegig, in der handschriftlichen Eintragung die Schrittzüge Dübens wiederzuerkennen und eine Aufführung in Stockholm anzunehmen — das ist vorerst selbstverständlich reine Hypothese. — Übersetzt man endlich „*présentieren*“ mit „*schenken*“, so könnte die Eintragung bedeuten, daß Düben das Textbuch 1680 — in dem Jahre also, in welchem sich seine Beziehungen zu Buxtehude offenbar intensiviert haben — von diesem als Geschenk erhalten hat. — Alle Klarheiten in der Datierungsfrage beseitigt Johann Moller, der in seiner *Cimbria Literata* (II, S. 133) *Die Hochzeit des Lamms* unter dem Jahr 1681 aufführt. Wie aus den in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen vorhandenen handschriftlichen Vorarbeiten Mollers zur *Cimbria Literata* ersichtlich ist, hat Moller seine Angaben dem Nachlaßkatalog des Lübecker Privatiers Heinrich Zeidler (1690—1691) entnommen. (Für liebenswürdige Auskünfte danke ich Herrn Dr. Tue Gad, Kopenhagen.) — Leider war ein Exemplar dieses Nachlaßkataloges bisher nicht aufzutreiben und die Überprüfung der Mollerschen Angaben deshalb nicht möglich. Wörtlich steht bei Moller: „*Abend-Musick, in IX. Theilen. Lub. 1678—1687. in 4. (Catal.)*“ und sogleich anschließend: „*Hochzeit des Lamms, Lub 1681 in 4. (Catal.)*“. Beide Angaben ergänzen sich insofern, als zu den neun Drucken des Jahrzehnts 1678—1687 der Druck *Die Hochzeit des Lamms* als zehnter hinzutritt, so daß die Reihe damit vollständig (allerdings auch die Möglichkeit einer Wiederverwendung des Textbuches *Die Hochzeit des Lamms* im Jahre 1680 ausgeschlossen) wäre.

⁷² Über die prunkvolle Besetzung der Lübecker Abendmusiken gibt es eine reiche Literatur, die hier im einzelnen nicht aufgeführt werden soll. — Friedrich Blume: *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters III (1940), bemerkt zwar, „*Das Jüngste Gericht*“ verwende „*nur die bescheidenste Streicherbesetzung*“ (S. 15), knüpft daran aber keine Bedenken grundsätzlicher Art. Blume geht bei seinen Überlegungen vielmehr von der — freilich mit Vorbehalt geäußerten — Voraussetzung aus, daß „*Das Jüngste Gericht*“ nicht allein von Buxtehude stamme, sondern daß überhaupt alle oratorienartigen Abendmusiken Buxtehudes diesem Typus gefolgt seien. Blumes grundsätzliche Ausführungen über „*Abendmusik*“ und „*Kirchenkantate*“ bedürfen deshalb in dem Maße der Überprüfung, in welchem man an der Richtigkeit dieser beiden Prämissen zweifelt.

Wenn „*Das Jüngste Gericht*“ eine Abendmusik sein sollte, dann müßte es sich schon um einen Typus handeln, welcher von dem Bild der Lübecker Abendmusik, welches wir uns aus den literarischen Quellen machen können, zumindest hinsichtlich der Besetzung erheblich abweicht.

Alles in allem erscheint es nach dem bisherigen Stand der Quellenkenntnis durchaus problematisch, „*Das Jüngste Gericht*“ von der Gattung Abendmusik her als ein Werk Dietrich Buxtehudes erweisen zu wollen. Die Zuweisung an Buxtehude wird vorerst nur auf stilkritischem Wege erfolgen bzw. bestritten werden können. Die Forschung befindet sich damit auf dem Erkenntnisstand Arnold Scherings⁷³, der bereits 1911 in seiner Geschichte des Oratoriums die Frage gestellt hat: „*vielleicht von Buxtehude?*“

⁷³ Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*. Leipzig 1911. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. 3.) S. 156, Anm. 2.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Zur Geschichte der Weißenfelser Hofkapelle hat Arno Werner in seinem 1911 erschienenen Buche *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* viel Material veröffentlicht. Er hat aus zahlreichen Quellen geschöpft, hat aber manche nicht gefunden. So ist er zu einigen Fehlurteilen gelangt, die in diesem Aufsatz berichtigt werden sollen. Werner äußerte auf Seite 63 seines Buches, daß es kein Verzeichnis der Weißenfelser Hofkapellmitglieder gebe. Doch darin irrte er; es gibt nicht nur eines, sondern eine ganze Anzahl, und zwar eines für das Jahr 1726, und dann ist für die Jahre 1732—1743 je eines vorhanden. Die Verzeichnisse sind sehr genau, sie befinden sich in den Besoldungsreglements, die im Sächsischen Landeshauptarchiv zu Dresden aufbewahrt werden. Unter Titel „XIV Capelle“ finden wir alle Kapellmitglieder samt ihrer Besoldung verzeichnet.

Nicht ganz richtig ist es auch, wenn Werner die Ansicht äußerte¹, daß die Zahl der Kapellmitglieder nur wenig über 20 hinausgegangen sei einschließlich der „Musikalischen Trompeter“, da es ja den Kapellmeistern ein leichtes gewesen sei, „aus Hautboisten, Waldhornisten und Trompetern die Zahl der Mitwirkenden zu erhöhen“. Hautboisten und Waldhornisten gehörten zur Kapelle, wenigstens in den späteren Jahren, die „Musikalischen Trompeter“ schon früher, wie ihre Bestellungen ausweisen, nach denen sie zu Dienstleistungen bei der Tafel, in der Kirche und im Theater verpflichtet waren, wie die übrigen Kapellmitglieder auch.

Freilich wurden die Trompeter oft noch zu anderen Diensten herangezogen wie z. B. Aufwartungen, wenn hohe Gäste im Schlosse weilten, was ziemlich oft vorkam; auch mußten sie die Fürstlichkeiten auf Reisen begleiten, was auch nicht selten geschah.

Im Besoldungsreglement für das Jahr 1726, das den Stand des Vorjahres wiedergibt, sind einschließlich des Direktors, des Kapellknaben und des „Calcanten“ 32 Personen genannt. Hier folgt die Liste des genannten Jahres:

„XIV Capelle

Th	Gr	
200	Capell Director	Krieger
400	Pauline	[Kellner, die Cantatrice]
200	die Falckenhagin	und ihr Mann
200	Tenorist	Ebert
200	Bassist	Ehrhardt
200	Altist	Geißler
200	Violinist	Andrae
150	Cammer Musicus	Unger
125	Lautenist	Torri
100	Violoncellist	Mangold
100	Diskantist	Lehmann
120	Altenburg	} Cammer Trompeter
120	Nicolai	

¹ S. 63.

Th	Gr	
120	Reinisch	} Hoff Trompeter
120	Nicolai sen.	
120	Wilcke	
120	Rehbock [Georg Friedrich]	
120	Bettstedt	
120	Uhrlaub	
120	Thalacker, Paucker	
100	Hautboist Gießler	
100	Hautboist Prager	
100	Hautboist Köhler	
100	Hautboist Köhler jun.	
100	Hautboist Belldorff	
100	Hautboist Frisch	
100	Hautboist Podoffsky [Pardoffsky, Bartowski]	
200	2 Waldhornisten [Junige und Veit]	
57	3 Capellknabe Schröter	
20	Calcant Becker	

4132 Th 3 Gr.“ Soviel betrug der Etat für das Jahr 1726².

Für die nächsten Jahre nach 1726 versagen die Akten, aber für die von 1732 bis 1743 liegen, wie bereits erwähnt, die Besoldungslisten lückenlos vor.

Für das Jahr 1732 wurde der Etat der Kapelle ziemlich erheblich erhöht, nämlich auf 4839 Taler 12 Groschen. Das hatte teils in der Vermehrung der Kapellmitglieder seinen Grund — 1732 waren es vier mehr als 1726 —, teils in der Erhöhung der Besoldung. Kapellmeister Johann Gotthilf Krieger hatte 1732 100 Taler mehr als sechs Jahre zuvor. Christian August Nicolai, Bachs Schwager, der inzwischen zum Geheimen Kammerdiener aufgestiegen war, konnte sich sogar einer Gehaltsaufbesserung von 200 Talern erfreuen. Das Gehalt des Paukers Thalacker, der wohl auch Harfe spielte, war um 100 Taler gestiegen; das des Sängers Lehmann, der nun nicht mehr als Diskantist, sondern als Tenorist geführt wurde, ebenfalls um 100 Taler; des berühmten Trompeters Johann Caspar Altenburgs Gehalt hatte eine Aufbesserung von 80 Talern erfahren, außerdem soll er aus der Schatulle des Herzogs noch eine Zulage erhalten haben³.

Nicht mehr zur Weißenfeller Hofkapelle gehörten im Jahre 1732 die Sänger Ebert und Ehrhardt, die Sängerin Falckenhagen und ihr Mann, der Lautenist, und der Violinist Andrae. Hinzugekommen waren der Bassist Büchner, der mit J. S. Bach bekannt gewesen zu sein scheint⁴, und der Kammermusikus Köhler, ein „Violist“, der auch komponiert hat⁵.

Bei den Trompetern waren auch einige Veränderungen vor sich gegangen; Urlaub war Notist mit einem Jahresgehalt von 80 Talern geworden. Als dritter Kammertrompeter — hinter Nicolai und Altenburg — war Bachs Schwager Krebs eingestellt worden, und zwar mit einem Jahresgehalt von 171 Talern 9 Groschen. Nicolai sen. und Wilcke, Bachs Schwiegervater, waren durch Tod ausgeschieden. Neu finden wir in der Liste — außer Krebs — die Trompeter Sommer, Nicolai (der zweite Sohn des verstorbenen Johann Melchior

² Loc. 11 883. Die „Loc.“-Nummern beziehen sich auf Akten des Sächsischen Landeshauptarchivs zu Dresden.

³ Loc. 11 781.

⁴ In den Briefentwürfen des Johann Elias Bach (hrsg. von K. Pottgießer in „Die Musik“, XII, 7, 1. Januarheft) heißt es, „daß der Herr Vetter [J. S. Bach] die ausgeschrieben Stimmen einem Bassisten Namens Büchner geliehen, der sie ihm noch nicht zurückgeschickt“ habe.

⁵ Köhler komponierte zum Geburtstag der Herzogin (wohl auch zu dem des Herzogs) 1731 eine Serenade zu einem Text des Magisters Rott aus Halle. Loc. 12 005.

Nicolai, namens Johann Friedrich) und Taubert⁶. An Johann Caspar Wilckes Stelle trat am 1. Juli 1732 J. M. Nicolais jüngster Sohn, Christian Joseph.

Die Kapelle wurde jetzt durch zwei Fagottisten ergänzt: Öhler und Unger jun., beide mit nur 50 Talern Jahresbesoldung. Drei Musiker wurden vom Etat des Marschallamts besoldet, nämlich der Harfenist Koppe und sein Sohn und der „Wald Musikus“ Scheffler; sie zählten offiziell nicht zur Kapelle, mögen aber zu deren Aufführungen bei Bedarf hinzugezogen worden sein⁷.

Drei ehemalige Trompeter, die aber schon lange in andern Stellungen am Hofe beschäftigt gewesen waren, wurden in der Besoldungsliste des Jahres 1732 nicht mehr aufgeführt, weil sie gestorben waren, nämlich der Hausvogt Johann Rehbock (gest. 1726), der Hoffourier Joachim Vogel (gest. 1728) und der Reisefourier Georg Christian Meißner, Bachs Schwager (gest. 1730)⁸.

Der junge Köhler, der „Hautboist“, verbesserte sich dadurch im Gehalt, daß er noch die Stelle eines Lakaien übernahm. Der Violoncellist Mangold verdiente als Silberadjunkt zusätzlich 25 Taler im Jahre⁹.

Die Hofkapelle war im Jahre 1732 mit 36 besoldeten Personen die zahlenmäßig stärkste Gruppe im Besoldungsreglement. Insgesamt wurden damals 159 Personen aus der Besoldungskasse bezahlt „*excl. a) der geringeren Bedienten, so zum Marschall Amte gehören, b) derer Stall Bedienten vom Sattelknecht biß auf den Jungen, c) derer auswärtigen Agenten, d) der Miliz, e) dererjenigen, so aus Gnaden Besoldung genießen, f) der sämtlichen Hoff Jägerrey*“¹⁰.

Unger jun. wurde 1734 Geheimer Kammerlakai, blieb aber unter den Hautbois eingereicht. Sein Gehalt für seine Doppelstellung betrug 140 Taler.

Der Etat der Kapelle wurde für 1734 noch einmal erhöht und betrug nun 4919 Taler 12 Groschen¹¹. So blieb es im wesentlichen bis zum Tode des Herzogs Christian im Jahre 1736.

Dann trat die große Wende im Musikleben am Weißenfeler Hofe ein. Bis zum 30. Juni 1736 wurden die alten Gehälter gezahlt. Es folge hier die letzte Liste der vollständigen Kapelle mit den Gehältern des 1. Halbjahres 1736:

„Thaler Gr. Pf

150		H. Capell Director Krieger
200		Mdselle Pauline
100		Altist Geißler
100		Tenorist Lehmann
100		Bassist Büchner
90		Cammer Musicus Unger
50		Cammer Musicus Köhler
57	10 6	Lautenist Torri
50		Violoncellist Mangold
160		Geh. Cammer Diener Nicolai [Christian August]
150		Cammertrompeter Altenburg
85	15	Cammertrompeter Krebs
60		Trompeter Sommer

⁶ Loc. 11 883.

⁷ Ebenda.

⁸ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

⁹ Loc. 11 883.

¹⁰ Loc. 11 781.

¹¹ Loc. 11 883.

Thaler	Gr.	Pf	
60			Trompeter Nicolai [Johann Friedrich]
60			Trompeter Günther
60			Trompeter Reinisch
60			Trompeter Nicolai [Christian Joseph]
60			Trompeter Bettstedt
60			Trompeter Rehbock
50			Trompeter Taubert
100			Paucker Thalacker
40			Notist Uhrlaub
50			Hautboist Gießler
50			Hautboist Prager
50			Hautboist Christian Heinrich Köhler
70			Hautboist Georg Wilhelm Köhler [Lakai]
70			Hautboist Unger [jun., Geh. Kammerlakei]
1	10	6	Koppe vor das ClaviCimble zu stimmen
50			Hautboist Belldorff
50			Hautboist Frisch
50			Hautboist Podoffsky
50			Waldhornist Junige
50			Waldhornist Veith
35			Fagottist Oehler
28	12		Capellknabe
10			Calcant Becker

2518 Taler 6 Groschen¹².

Vom 2. Halbjahr 1736 an sieht die Liste der Kapellmitglieder ganz anders aus. Es ist nicht so, wie Werner schrieb, daß die Hofkapelle 1736 aufgelöst wurde¹³. Er hätte schon aus Johann Ernst Altenburgs Buch über die Trompeter- und Paukerkunst erfahren können, daß die Auflösung nicht mit einem Schläge erfolgte. Altenburg schrieb¹⁴: „Als hierauf 1738 [muß heißen 1736] der Herzog Christian in Weißenfels mit Tode abgieng, welchem nunmehr der dritte Bruder Johann Adolph in der Regierung succedirte, wurde diese ansehnliche Capelle nach und nach eingezogen.“ Es geschahen freilich gleich nach dem Tode Christians schärfste Eingriffe in den Bestand der Kapelle. Vor allem wurden alle Sänger, wie auch die Sängerin entlassen. Aufführungen von Opern und anderer Vokalmusik mit eigenen Kräften waren fortan also nicht mehr möglich, fanden wohl auch nicht mehr statt. Es wurde nun überhaupt am Weißenfelser Hofe nicht mehr so viel musiziert wie früher. Am meisten traten noch die Trompeter und der Pauker in Tätigkeit; sie mußten im Gottesdienst das „Te Deum laudamus“ begleiten, mußten an der Tafel Intraden spielen und die Tuschs beim Gesundheits-trinken blasen. Auch die „Grenadier-Hautbois“ wurden ab und zu herangezogen, z. B. beim Böttcheraufzug anlässlich des Geburtstags der Herzogin, wobei auch ein Waldhornist mitzuwirken hatte. Gelegentlich ist in den Akten von einer Tafelmusik die Rede¹⁵. Man hörte jedenfalls nicht mehr viel von der einst so berühmten Weißenfelser Hofmusik, und was noch zu hören war, wird längst nicht auf der Höhe wie früher gestanden haben.

¹² Ebenda.

¹³ S. 56.

¹⁴ S. 61.

¹⁵ Loc. 12 005.

Wie bereits bemerkt, wurden nicht wenige Kapellmitglieder entlassen. Die Cantatrice Pauline Kellner wurde in den Ruhestand versetzt, zunächst mit 200 Talern jährlicher Pension¹⁶. Sie ist nicht, wie Werner schrieb, 1729 gestorben¹⁷. Der Name des Kapellmeisters Krieger steht nicht in der Liste der Pensionäre, obwohl er abgebaut worden war. Der Lautenist und Pageninformator Torri, der auch ausschied, bekam 100 Taler Pension; die Trompeter Reinisch und Bettstedt, die wohl altershalber ihren Dienst aufgaben, erhielten je 40 Taler, der Waldmusikus Scheffler bekam 30 Taler „aus Gnaden“¹⁸. Die Kapelle war arg zusammengeschrumpft und hatte keinen Direktor mehr. Der neue Herzog war wohl ernstlich gesonnen, aus der Schuldenwirtschaft seiner Vorgänger herauszukommen und zu sparen, wo es ihm zugänglich erschien. Er wird für die Musik nicht viel übrig gehabt haben, und so beschnitt er vor allem den Haushalt der Kapelle. Bezeichnend ist, daß er, der Generalfeldmarschall, die meisten Trompeter behielt. Doch waren diese fortan nicht mehr Kammertrompeter, werden nicht einmal mehr „Musikalische“ Trompeter genannt. Die Hautboisten wurden sämtlich entlassen; kurze Zeit darauf wurde wieder einer, namens Gehe, eingestellt. Vielleicht sind manche von ihnen zu den Grenadieroboisten übergetreten. Die Liste der Kapellmitglieder enthält für 1736/37 folgende Namen:

	Th.
„Mangoldt	100 u. 25 als Silberadjunctus
Köhler jun. incl. als Cammer Laquey	140
Cammer Musicus Unger, Fagottist	150
Cornist [Name fehlt]	100
Trompeter Altenburg	300
NB. soll Fouriers Dienst mit thun	
Trompeter Kreß	150
Trompeter Sommerweg	120
NB. soll Fouriers Dienst mit thun	
Trompeter Günther	120
Trompeter Nicolai [vermutlich Christian Joseph]	120
Trompeter Rehbock	120
Trompeter Teubert [Taubert]	100
Paucker Thalacker	200
Harfenist Fortenburg	22 18 u. 52 Th. Kostgeld
Violinist Lange	22 18 u. 52 Th Kostgeld
Violinist Spitzenberger	22 18 u. 52 Th Kostgeld“ ¹⁹

Das war der Stand vom 14. November 1736. 15 Mitglieder zählte damals die Kapelle nur. Bald trat der Hautboist Gehe hinzu. Es werden wieder zwei Waldhornisten genannt, Trapp und Czernowski, so daß die Zahl im Jahre 1737 auf 17 anstieg. 1738 aber waren es nur 15 Kapellmitglieder. Als Violinist wurde nun Bartowski genannt (wohl der frühere Hautboist Podoffski). Als Harfenist erscheint wieder Kopp. Der Kammerlakei Unger wurde ebenfalls als Violinist geführt.

Im Jahre 1738 wurde die Pension der „Sängerin Pauline“ auf 150 Taler herabgesetzt. 1740 erfolgte eine Gehaltskürzung, welche die meisten Kapellmitglieder betraf. Es erhielten nun:

¹⁶ Loc. 12 001.

¹⁷ S. 78.

^{18—21} Loc. 12 001.

	Th	Gr
„ 1. Violoncellist Mangoldt	87	12
NB, steht auch bei der Silber Cammer mit 48 Th 3 Gr und dem Tisch [also Freitisch am Hofe] als Silber Diener angesetzt		
2. Violinist Köhler jun. incl. als Cammer Laquey	122	12
3. Trompeter Altenburg	175	
NB. soll Fouriers Dienst mit thun		
4. Trompeter Krebs	131	6
5. Trompeter Sommerwerk	105	
6. Trompeter Günther	100	
7. Trompeter Nicolai	105	
8. Trompeter Schröter [1740 gest.]	70	
demselben Zulage	35	
9. Trompeter Taubert	87	12
10. Fourier und Trompeter Arnoldt	105	
11. Pauker Thalacker	175	
12. Waldhornist Trapp	127	
13. Waldhornist Czernowski	127	
14. Harfenist Koppe	20 u. 45 Th	12 Gr Kostgeld
demselben Zulage an Saiten	6	
15. Violinist Bartowski	20 u. 45 Th	12 Gr Kostgeld
	1603 Th	18 Gr u. 91 Th.“ ²⁰

Die Sängerin Pauline mußte sich eine nochmalige Herabsetzung ihrer Pension gefallen lassen, sie erhielt ab 1740 nur noch 131 Taler 6 Groschen²¹, hatte damit aber noch mehr Einkommen als die meisten Kapellmitglieder. Auch die Pension des Trompeters Reinisch wurde gekürzt, desgleichen die des Waldmusikus Scheffler. Pauline Kellner hat diese Pension wohl bis zu ihrem Tode bezogen. „Den 17. Jan. [1745] ist Jungfer Christiana Paulina Kellnerin, gewesene Fürstl. Sächß. Cantatrice gestorben und den 19. ejusd. mit gnädigster Concession nach gehaltener Parentation Abends begraben worden“, lautet die Eintragung im Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels. Damit endete ein an äußeren Erfolgen reiches Künstlerleben. „Pauline“, wie sie in den Akten meistens genannt wurde, hatte nicht nur ein recht hohes Gehalt bezogen, sondern es waren ihr bei ihrer Bestallung, wie Werner schon erwähnte, besondere Vergünstigungen zugesichert worden, wie, daß sie nicht nur zu ihren dienstlichen Fahrten an den Hof eine Kutsche zur Verfügung gestellt bekommen sollte, sondern auch sonst, „so oft sie ausfahren will, zu ihrem plaisir, auch über dieses frembde und auswärtige Höffe dann und wann, jedoch mit Unserm Vorwissen und auff ihre eigene Kosten zu besuchen erlaubt sein“²².

Aus dem Etat der Kapelle wurden 1743 nur noch neun Musiker bezahlt, nämlich der Violoncellist Mangoldt, die Trompeter Altenburg, Krebs, Günther, Arnoldt, Altenburg jun. und Kettner, der Pauker Thalacker und der Harfenist Koppe. Die beiden Waldhornisten, Trappe und Czernowski, der Violinist und Kammerlakai Köhler wie auch der Violinist Bartowski wurden von jetzt an aus dem „Reise Etat“ besoldet²³.

²² Loc. 11 778.

²³ Loc. 12 001.

Damit enden die Aufzeichnungen im Besoldungsreglement. Johann Ernst Altenburg überlieferte uns in seinem bereits zitierten Buche folgendes „Verzeichniß der am Sächs. Weißenfels. Hofe, als derselbe 1746 mit dem Herzoge Johann Adolph ausstarb, damals befindlich gewesenen Kunstverwandten . . ., wie sie dem Alter und Range nach aufeinander folgten

1. Johann Caspar Altenburg, Cammer-, Hof- und Feldtrompeter, auch Hof-, Cammer- und Reisefourier
2. Christoph Arnoldt, Hochfürstl. Sächs. Hof- und Feldtrompeter und Hoffourier
3. Johann Christian Günther [wie 2]
4. Andreas Krebs, Fürstl. Sächs. Hof- und Cammertrompeter
5. Johann Rudolph Altenburg, Fürstl. Sächs. Hof- und Feldtrompeter
6. Johann Friedrich Löffler [wie 5]
7. Christian Ernst Kettner [wie 5]
8. Johann Christoph Altenburg [wie 5]
9. Johann Heinrich Thalacker, Fürstl. Sächs. Hofpauker und Musikus“²⁴.

Das waren die letzten Mitglieder der Hofkapelle, soweit es sich um Trompeter und Pauker handelte. Von Johann Caspar Altenburg wissen wir, daß er 100 Taler Pension erhielt²⁵. Den Trompeter Löffler nahm die verwitwete Herzogin mit sich auf ihren Witwensitz nach Langensalza. Krebs starb bereits 1748²⁶. Was aus den übrigen geworden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Es gab im damaligen zersplitterten Deutschland mit seinen zahlreichen Residenzen und Heeren für manchen Trompeter Möglichkeit, eine Anstellung zu bekommen, weniger in den Stadtpfeifereien, da diese vielerorts — wie z. B. in Weißenfels — keine Trompeter halten durften.

Viele der ausgeschiedenen Musiker hatten noch rückständiges Gehalt vom Hofe zu fordern. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob bzw. wie weit diese Forderung berücksichtigt wurden.

Hier folge eine Auswahlliste der Gläubiger:

	Th	Gr	Pf
Altenburg, Joh. Casp., Kammertrompeter	304	15	
Andrae, Johann Adam, Kammermusikus	909	3	
Arnold, Christoph, Hofstrompeter	968	6	
Barth, Johann Wolfgang, Kammermusikus	974	3	
Ebert, Johann, Tenorist	436	12	
Falckenhagen, Adam, Lautenist	343	18	
Falckenhagen, Johanna Aemilia, Sängerin	1350	—	
Frisch, Johann Christoph, Hautboist	501	23	
Kellner, Pauline, Sängerin	1629	19	6
Kobelius, Johann Augustin, Kapelldirektor und Landrentmeister	3278	8	1 1/2
Krebs, Andreas, Kammertrompeter	208	—	
Krieger, Johann Gotthilf, Kapelldirektor	560	12	
Krieger, Joh. Philipp, Kapelldirektor	2885	18	5 1/2
Mangoldt, Georg Caspar, Violoncellist	744	9	
Meißner, Georg Christian, Reisefourier	1649	8	
Nicolai, Christian August, Geh. Kammerdiener	304	15	
Nicolai, Johann Melchior, Hofstrompeter	313		

²⁴ S. 62.

²⁵ J. E. Altenburg, S. 61.

²⁶ Sterberegister der Marienkirche zu Weißenfels.

	Th	Gr	Pf
Reinisch, Ernst Friedrich, Hoftrompeter	313		
Stiegler, Johann Caspar, Kammerbassst	723	11	2
Unger, Johann Simon, Kammermusik	562	4	4
Weldige, Immanuel	200 u. 150 T. Zinsen		
Wendebaum, Gottfried, Kammermusik	765	10	
Wilcke, Johann Caspar, Hoftrompeter	313 ²⁷ .		

Aus dieser Liste, die nur eine Auswahl darstellt, geht die starke Verschuldung des Weißenfeller Herzogshofes hervor. Da ist es begreiflich, wenn der letzte Herzog mit der Schuldenwirtschaft aufhören wollte. Er sparte, und nicht zuletzt an der Kapelle.

Nochmals Mizlers Kantatenbericht – Eine Erwiderung

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

In der „Musikforschung“ XIV, S. 192 ff. hat Alfred Dürr gegen meinen vorangegangenen Aufsatz „Ist Mizlers Bericht über Bachs Kantaten korrekt?“ Stellung genommen. Er faßt seine Argumente wie folgt zusammen:

- „1. Wenn auch die Angaben des Nekrologs durch anderweitige gleichzeitige Quellen nicht gestützt werden können, so sind sie doch in hohem Maße glaubwürdig;
2. . . Gerade weil wir heute noch etwa 200 Kirchenkantaten kennen, muß der ursprüngliche Bestand den Umfang von drei Jahrgängen ganz wesentlich überschritten haben.“

Zunächst möchte ich sagen, daß es Dürres eigene Studie *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs* im Bach-Jahrbuch 1957, S. 5 ff. war, die mich überhaupt beweg, Mizlers Bericht in Frage zu stellen. Ich glaube, daß die Formulierung des Nekrologs durch die Annahme von fünf, vier oder auch drei Jahrgängen erklärt werden kann. Ich behaupte jedoch nicht, genau zu wissen, wieviele Kantatenjahrgänge Bach komponiert hat. Ebenso wenig behauptet dies der Nekrolog mit der Genauigkeit, die Dürr ihm zuschreibt. Wir lesen dort lediglich „Die ungedruckten Werke des seligen Bachs sind ungefehr folgende“. Eine solche Formulierung ist ein eindeutiges *caveat lector*. Dürr glaubt ferner, daß Philipp Emanuel Bachs absprechender Ausdruck „zusammengestoppelt“ in seinem Brief vom 13. Januar 1775 an Forkel sich auf „eine gewisse Unvollständigkeit des Berichts“ bezieht. Philipp Emanuel hatte jedoch an Forkel offenbar schon 1774 geschrieben: „Meines seeligen Vaters Lebenslauf im Mitzler ist durch meine Hülfe der vollkommenste.“ Wir schließen daher, daß Emanuel nicht in erster Linie an Unvollständigkeit dachte, als er den Nachruf „zusammengestoppelt“ nannte. Was er wirklich im Sinn hatte, zeigt vielleicht ein weiterer Kommentar in dem Brief vom 13. Januar 1775: „Es ist nicht viel wehrt“. Man könnte vielleicht argumentieren, dies beziehe sich nur auf den kurzen Schlußabschnitt, den er Mizler zuwies, aber es ist schwer einzusehen, warum er ein so hartes Urteil über einen so unproblematischen Abschnitt hätte sprechen sollen¹. Eher möchten wir die Ansicht aufrechterhalten, daß die

²⁷ Loc. 12 002.

¹ Mizler erwähnt erstens J. S. Bachs Eintritt in die Sozietät, zweitens Werke, die Bach der Gesellschaft überreichte und drittens Bachs kurze Zeit seiner Mitgliedschaft. Solche Tatsachenfeststellungen sind schwerlich problematisch. Und die einzige Bemerkung, die man als eine Meinung betrachten könnte („Unser seel. Bach ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein“), wird von Emanuel bestätigt: „Der seel. war, wie ich u. alle eigentl. Musici, kein Liebhaber, von trockenem, mathematischen Zeuge“. Ich sehe daher keinen Grund, warum Emanuels Bemerkung „Es ist nicht viel wehrt“ sich allein oder hauptsächlich auf den Mizler zugeschriebenen Abschnitt beziehen sollte.

Kritik sich auf den ganzen Nachruf, einschließlich des eigenen Beitrages Emanuels bezog, eben weil der Essay als ganzes „zusammengestoppelt“ worden war.

Dürr vergleicht Emanuels Beteiligung am Nekrolog mit der Sorgfalt, die er bei der Vorbereitung der Ausgaben der Choräle seines Vaters (1784–1787) walten ließ. Am 7. Juli 1769 hatte Emanuel jedoch an Kirnberger geschrieben: „... muß auf allen... Theilen... mein Namen stehen, alsdenn stehe ich für alles.“ Außerdem zeigt ein Blick in die von ihm unterzeichneten Vorworte zu diesen Ausgaben deutlich genug, wie sehr Emanuel bemüht war, die Korrektheit des Textes zu betonen. Im Nekrolog erscheint sein Name als Autorenangabe dagegen nirgends. Wir können mit gutem Grund bezweifeln, ob er sich in diesem Falle ebenso verantwortlich fühlte. Jedenfalls findet sich in seinen schriftlichen Äußerungen über den Nekrolog nichts, was auch nur entfernt dem Bedürfnis nach einer Betonung der Genauigkeit entspräche, das uns aus den Vorworten der Choralausgaben entgegenspringt. Man kann nicht umhin, von einem so ausgeprägten Gegensatz beeindruckt zu sein.

Dürr möchte die Tatsache, daß viele Originalquellen Bachscher Instrumentalwerke verloren sind, als ein Argument dafür verwerten, daß viele Kantaten verschollen seien. Ich glaube nicht, daß dies ein zwingender Schluß ist. Abschriften von Klavier- und Orgelwerken mußten dem ständigen und starken Gebrauch durch übende Schüler ausgesetzt sein; die Originalquellen mußten daher viel schneller abgenutzt werden als Handschriften der Kantaten, die je länger desto weniger aufgeführt worden sein mögen. Dürrs Argumentation in diesem Punkt scheint zu sein: „Wenn Werke der Kategorie A verloren sind, dann müssen Werke der Kategorie B ebenfalls verloren sein.“ Ich möchte den zweiten Teil so ändern: „dann können Werke der Kategorie B ebenfalls verloren sein, sie müssen es aber nicht.“ Die Umstände, die zu Verlust oder Erhaltung der Quellen führen, können zwischen den Kategorien erheblich abweichen, und einfache Analogieschlüsse könnten irreführen. Es dürfte daher nützlicher sein, die durch die erhaltenen Kirchenkantaten gegebenen Indizien zu untersuchen, statt von dem möglichen großen Verlust bei weltlichen Kantaten, Kammer- und Orchestermusik Schlüsse zu ziehen.

Wir untersuchen daher die 200 nummerierten Kantaten (bei weitem die größte erhaltene Gruppe in Bachs Werk) und fügen das Magnificat, das Sanctus der h-moll-Messe, das Weihnachts- und das Osteroratorium, die Kantate 197a und das Fragment „*Ich bin ein Pilgrim*“ hinzu. Wir erhalten damit eine Gesamtzahl von 211 Kompositionen. Von diesen können nur ungefähr 144 echte den drei erhaltenen Jahrgängen in ihrem Originalzustand (einschließlich der Tage, an denen offenbar mehr als ein Werk aufgeführt wurde) zugewiesen werden. Es bleiben also 67 Werke. Dieses könnte für einen ganzen vierten Jahrgang ebenso wie als Teil eines fünften genügen. Aber wir müssen von dieser Zahl sechs unechte Kantaten², sieben frühe, in Leipzig offenbar nicht benutzte Stücke³, vier Hochzeits- und Begräbniskantaten⁴ und vier Kantaten *per ogni tempo*⁵ abziehen, so daß nur 46 Werke, weniger als ein ganzer Jahrgang, für die Untersuchung übrig bleiben.

Von diesen 46 Werken hatten 15, als sie unter Bachs Erben verteilt wurden, ihren Platz in den Jahrgängen II und III gefunden⁶, zehn sind Vertonungen von Picander-Texten⁷, sieben bilden die Weihnachts- und Himmelfahrts-Oratorien, vier sind späte Kantaten, meist

² BWV 15, 53, 141, 142, 160, 189.

³ BWV 71, 106, 131, 132, 150, 152, 196. Von allen überlieferten Jahrgängen benutzt nur der erste in nennenswertem Maße älteres Material.

⁴ BWV 118, 195, 197, 198.

⁵ BWV 97, 100, 117, 192.

⁶ Jahrgang II: BWV 9, 14, 58, 112, 137, 140, 177; Jahrgang III: BWV 22, 36, 51, 79, 82, 84, 164, 168.

⁷ BWV 145, 149, 156, 157, 159, 171, 174, 188, 197a, „*Ich bin ein Pilgrim*“. BWV 157 gehörte nicht zu Picanders Text-Jahrgang.

Umarbeitungen⁸, zwei sind Ratswahl-Kantaten⁹ und acht sind verschiedene Werke, die keinen sicheren Hinweis auf einen vierten oder fünften Jahrgang bieten¹⁰.

Das ist eine bunte Liste, und wenn der größere Teil von zwei weiteren Jahrgängen verloren ist, so wäre es sehr seltsam, wenn kein erkennbarer Teil eines dieser Jahrgänge in ihr enthalten wäre. Betrachten wir zunächst den „fünften“ Jahrgang. Die Möglichkeit, daß die beiden Oratorien einen Teil dieses Jahrgangs darstellen, wird geschwächt, wenn nicht zerstört durch die Tatsache, daß BWV 14 (die einzige erhaltene Kantate, die zwischen ihnen entstand) ein Teil des Jahrgangs II wurde. Die vier späten Kantaten, alle für bestimmte Feste, bieten keine sichere Begründung für einen Jahrgang. Abgesehen von dem Fragment BWV 200 gibt es keine Indizien, daß Bach überhaupt daran dachte, neue Musik zu komponieren. Es scheint daher, daß, abgesehen von der Feststellung des Nekrologs, die wir untersucht haben und die „nicht viel wehrt“ ist, kein sicherer Hinweis auf einen fünften Jahrgang existiert. Wir müssen daher, bis überzeugendere Spuren dieses Jahrgangs gefunden werden, unsere Vorbehalte gegenüber diesem vereinzelt Bericht haben. Wie ich in meinem vorausgehenden Artikel (Anmerkung 4) betont habe, steht es im Gegensatz zu Rochlitz' Zeugnis, daß Bach wöchentlich (?) „gewöhnlich drei“ Kantatentexte an Deyling geschickt hat.

Der einzige Ort unter diesen 67 Kantaten, an dem man ernsthafte Spuren eines zusätzlichen Jahrgangs vermuten könnte, ist die Gruppe der Picander-Texte. Aber auch so würden sich nur vier Jahrgänge ergeben, und Mizlers Bericht wäre nicht korrekter als zuvor. Betrachten wir jedoch den Anspruch der Picander-Gruppe, einen vollständigen Jahrgang darzustellen. Zunächst kann ich nicht glauben, daß Bach sämtliche Picander-Texte einschließlich aller Sonntage im Advent und in der Fastenzeit komponiert hat. Der Jahrgang begann mit dem St. Johannis-Tag 1728 und umfaßte entsprechend der Trinitatiszeit dieses Jahres 26 Sonntage nach Trinitatis. Die Epiphanaszeit 1729 umfaßte fünf Sonntage, aber Picander stellte Texte für sechs Sonntage bereit. Infolgedessen kann die Frage nicht lauten: „Komponierte Bach alle Picander-Texte?“, sondern einfach: „Wieviele dieser Texte komponierte er und entspricht die Zahl der komponierten Texte im wesentlichen einem Jahrgang?“

Eine Methode, mit der man sich diesem Problem nähern kann, ist die des Vergleichens der Choraltexpte Picanders mit den Kompositionen Bachs, die sich nicht in erhaltenen Kantaten finden. Die Indizien sind nicht beweiskräftig; einige Texte passen¹¹, einige nicht, und für eine ganze Anzahl scheint überhaupt keine Komposition zu existieren. Es ist ferner wichtig, zu beobachten, daß die Jahre 1728–1729 zu den ersten gehören, in denen Bach begann, frühere Jahrgänge wieder aufzuführen. Wenigstens zehn Beispiele hierfür lassen sich 1728 bis 1731 nachweisen¹².

Der Picander-Jahrgang umfaßt 71 Kantaten. 52 beginnen mit Arien, 9 mit Rezitativen und 10 mit Bibeltexten, die sich für Chorsätze eignen. 45 der ersten Gruppe oder nahezu zwei Drittel des ganzen Jahrgangs haben die Form Aria—Rezitativ—Aria—Rezitativ—Choral. Dieses Zahlenverhältnis unterscheidet sich sehr deutlich von dem der erhaltenen Kantaten Bachs. Wenn wir von den erwähnten 211 Werken die sechs unedten Stücke und die drei

⁸ BWV 30, 34, 191, 200. Die Originalpartituren von BWV 34 und 191 haben die gleichen Wasserzeichen.
⁹ BWV 29, 120.

¹⁰ BWV 50, 54, 80, 143, 148, 158, 161, 163. BWV 54 scheint ein Weimarer Werk zu sein (vielleicht ein Fragment), dessen erster Satz vielleicht in der verlorenen Markus-Passion verwendet wurde. BWV 158 scheint eine Kombination zweier Leipziger Fragmente unbestimmten Datums zu sein. BWV 163 könnte eine Weimarer Kantate sein, die zu unbekannter Zeit für Leipzig revidiert wurde. BWV 161 ist ein Weimarer Werk, das in Bachs späten Jahren, vielleicht zum Tage Purificationis, in Leipzig aufgeführt wurde. BWV 148, nur in Abschrift bekannt, scheint zum Jahrgang I gehört zu haben. BWV 50 und 80, ebenfalls nur in Abschrift überliefert, zeigen stilistische Beziehungen zum Jahrgang I. BWV 50 ist eine Permutationsfuge, wie sie am häufigsten in Jahrgang I auftritt. BWV 80/1 verwendet einen Instrumentalchoral, wie BWV 25/1 und besonders 77/1, die beide zum Jahrgang I und in die Nähe des Reformationsfestes gehören, für das BWV 80 bestimmt war. BWV 143, ebenfalls ohne originale Überlieferung, bietet nicht das Fundament, auf dem man einen verlorenen Jahrgang rekonstruieren könnte.

¹¹ Einschließlich einiger Kantaten der Fastenzeit!

¹² In Jahrgang I: BWV 23, 63, 147, 173, 182, 243; in Jahrgang III: BWV 16, 79, 110, 151.

Fragmente¹³ abziehen, verteilen sich die verbleibenden 202 Kompositionen auf 154 Chor- und 48 Solowerke. Picanders Lieblingsform war von Bach zuvor offenbar nur in sechs Fällen benutzt worden¹⁴. Unter seinen überlieferten Picander-Kompositionen gehören drei zu der Gruppe der zehn Bibeltexte¹⁵, aber wieder nur drei zu der großen Gruppe der 45 Werke mit der Formanlage Aria—Rezitativ usw.¹⁶. Wir haben daher Grund zu der Annahme, daß Bach solcher nachdrücklichen Bevorzugung der Soloformen abgeneigt war, und abgesehen von BWV 51 scheint sich unter seinen späteren Werken keine einzige Solo-Kirchen-Kantate zu finden. Die *Missa* von 1733 mit ihren sechs Chören und fünf *Soli*¹⁷ ist gewiß ein gewichtiger Beweis gegen die Annahme, Bach könne in seiner Kirchenmusik vokale Soloformen bevorzugt haben.

Jeder Kenner der Bach-Kantaten weiß, welches Gewicht der Komponist den Chören gab. Warum sollte Bach diese seine Lieblingsform für den größten Teil eines Jahres verleugnen, nur weil Picander sie in seinen Texten nicht berücksichtigt hatte? Es ist nicht unvernünftig, anzunehmen, daß Bach bei früheren Gelegenheiten die Kantatenform, die er wünschte, selbst vorschrieb. Wenn er Bibeltexte brauchte, wurden sie benutzt, wenn er Choräle brauchte, wurden sie hinzugefügt oder paraphrasiert. Picander mag Bach in anonymen Dichtungen zu Willen gewesen sein, aber sobald er unter seinem eigenen Namen veröffentlichte, wird er vermutlich diejenige Form benutzt haben, die ihm am nächsten lag. Da diese aber, wie wir gesehen haben, offenkundig nicht mit Bachs Vorliebe übereinstimmte, mag dieser sehr wohl nur einige der Texte zur teilweisen Erfüllung jener Hoffnung komponiert haben, die Picander in seinem Vorwort aussprach.

Schließlich sei die von F. Smend in *Bach in Köthen* angedeutete Möglichkeit erwähnt, daß die *Matthäus-Passion* im November 1728 vollendet war. Ihre Vorbereitung mag daher die Komposition von Kantaten in der Trinitatiszeit dieses Jahres verhindert haben. Wenn wir also annehmen, daß die überlieferten Picander-Kantaten nicht den Gesamtbestand der ursprünglich komponierten ausmachen, können wir die Zahl der verlorenen Werke höchstens raten. Meine persönliche Vermutung ist, daß es einige mehr gegeben haben mag, aber aus den oben dargelegten Gründen möchte ich bezweifeln, ob die Gesamtzahl wirklich mehr als einen halben Jahrgang ausmachte.

Ob nun die Picander-Kantaten von Bachs Erben als ein Jahrgang gezählt wurden oder nicht, unter den überlieferten Kantaten findet sich noch immer keine Spur jenes fünften Jahrganges, der notwendig wäre, um Mizlers Bericht zu bestätigen. Auch gibt es keine andere Spur von Beweisen dafür, daß Bach nach 1726 sich noch für längere Zeiträume auf die Komposition von Kantaten konzentrierte. Alles, was bisher entdeckt worden ist, zeigt viel eher, daß seine Interessen sich seit dem Jahr, in dem die erste *Partita* veröffentlicht wurde, von der Kantatenkomposition entfernten und nie mehr mit der alten Intensität zu ihr zurückkehrten. In diesem Zusammenhang kann man z. B. die Tendenz des Komponisten sehen, in späteren Kantaten die Stimmen selbst auszuschreiben¹⁸: das deutet darauf hin, daß er nicht mehr unter dem gleichen Druck wie in den ersten drei Jahren arbeitete. Außerdem scheinen die längeren Zeiträume, in denen Papier des gleichen Wasserzeichens benutzt wurde, auf einen langsamen Papierverbrauch hinzuweisen¹⁹. Hinzu kommen die späteren Kantaten *per ogni*

¹³ BWV 197a, 200, „*Idi bin ein Pilgrim*“.

¹⁴ In Jahrgang I: BWV 90, 167; in Jahrgang III: BWV 55, 56, 151; Anfang 1727 BWV 84.

¹⁵ BWV 149, 171, 197a.

¹⁶ BWV 145, 156 und 188. Alle Kantaten tragen Züge einer Erweiterung am Anfang, BWV 145 durch einen Chor und BWV 156 und 188 durch einen Instrumental-Satz. BWV 156 bringt in der ersten *Aria* einen Choral.

¹⁷ Im Gegensatz zu der normalen Kantate mit einem Chor, einem Choral und vier Solonummern.

¹⁸ Z. B. in BWV 14, 97, 100.

¹⁹ Die verschiedenen Formen der Wasserzeichen „Posthorn“ und „MA mittlere Form“ finden sich von 1726 oder 1727 bis 1731 (vgl. A. Dürr in *Bach-Jahrbuch* 1957, 136 ff.), also von der Periode der Picander-Texte an über einen längeren Zeitraum als irgendeines der vielen Wasserzeichen der ersten drei oder vier Jahre. In späteren Jahren findet sich das Wasserzeichen „Doppeladler“ offenbar von 1731 bis 1742 (Dürr a. a. O., 142). Herrn Dr. Dürr bin ich für seinen freundlichen Hinweis hierauf herzlich verbunden.

tempo, die den Geist einer „regulierten Kirchenmusik“ geradezu negieren. Hinzu kommt ferner die Benutzung von Choraltexten, die die Zusammenarbeit mit einem Textdichter überflüssig machte²⁰. Hinzu kommt weiter die Betonung der Festtage, vor allem in den Oratorien und vier späteren Kantaten, im Gegensatz zu den normalen Sonntagen, die zwei Drittel des lutherischen Kirchenjahres umfassen. Es könnte sein, daß in Bachs späteren Jahren das Bedürfnis nach neuer Kirchenmusik sich mehr und mehr auf diese Festtage beschränkte. Hinzu kommt schließlich Bachs Beschäftigung mit dem Collegium Musicum für mehr als zehn Jahre seit dem Frühjahr 1729 (die sich also mit dem angeblichen Picander-Jahrgang überschneidet), wie sie ausführlich von W. Neumann dargestellt worden ist (*Das „Bachische Collegium Musicum“*, Bach-Jahrbuch 1960, S. 5 ff.). Was mit der vorliegenden Darstellung erreicht werden sollte, ist lediglich, daß der Bericht in Mizlers Nekrolog nicht zum unüberwindlichen Hindernis für jene Schlüsse gemacht wird, die durch die beste jüngere Forschung nahegelegt werden. (Übersetzung: Ludwig Finscher)

Die Schriftleitung schließt die Diskussion mit diesem Beitrag ab.

Das Soloinstrument im Tutti des Konzerts der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*

VON HERMANN BECK, WÜRZBURG

Im zweiten Heft des XIV. Jahrgangs der „Musikforschung“, 1961, S. 200–208 kommt Walter Lebermann zu folgenden Ergebnissen:

„1. Die im Solokonzert“ (vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts) „in der eigenschriftlichen Sparte vom Autor“ (im System des Soloinstruments bei Tuttiabschnitten) „angebrachten Kustoden“ (col Violino primo, col Basso usw.) „dienten als Richtlinien für die Erstellung einer Stimmenabschrift (Stimmenausgabe). Der im Tuttiabschnitt in der Solostimme kursorisch oder sporadisch aufscheinende Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert der Auszug der Orchestertutti diente dem Instrumentalsolisten als Spielhilfe, da ihm in Ermangelung einer Partitur — die Führung des Orchesters in den Tuttiabschnitten oblag um 1800 dem Konzertmeister! — Gelegenheit geboten werden mußte, den Orchesterpart mitzulesen.“

2. Die heute allgemein beim Solokonzert des Rokoko und der Klassik angewandte Editions-technik, Stichnoten in Stimmen mit kleiner Type anzuzeigen, ist traditionsbedingt. In Partituren aber wäre die Anbringung solcher Stichnoten sinnlos.“

Daraus sei zu folgern:

„1. In der Partitur des Solokonzerts des Rokoko und der Klassik muß der Solopart aus den Tuttiabschnitten eliminiert werden.“

2. In den Stimmen muß (laut Vorschrift in der eigenschriftlichen Sparte mit dem Kustos) in den nämlichen Abschnitten der Solopart mit dem Part des korrespondierenden Orchesterinstruments, parenthetisch im Klavierkonzert mit dem Auszug der Orchestertutti ausgestattet werden (Stichnoten!).“

²⁰ BWV 97, 100, 112, 117, 118, 137, 177, 192.

* Die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe begrüßt es dankbar, daß die Schriftleitung der „Musikforschung“ ihrem Mitarbeiter Dr. Hermann Beck, Würzburg, Gelegenheit gegeben hat, mit dem folgenden Beitrag zu der in Heft 2/1961 (Jahrgang XIV) veröffentlichten Studie *Zur Frage der Eliminierung des Soloparts aus den Tutti-Abschnitten in der Partitur des Solokonzerts* von Walter Lebermann Stellung zu nehmen. Es sei ausdrücklich festgestellt, daß die in dieser Studie kritisierte editionstechnische Wiedergabe des „col Basso“ in den Tutti-Abschnitten der in dem Band *Klavierkonzerte 7* (NMA, Serie V, Werkgruppe 15) enthaltenen Konzerte nicht dem Herausgeber Dr. Hermann Beck zur Last zu legen sind, sondern daß dieser hierbei den aufgestellten Editionsrichtlinien der Neuen Mozart-Ausgabe für die Werkgruppe *Klavierkonzerte* gefolgt ist. Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe

Im einzelnen richtet Walter Lebermann seine Thesen gegen die Edition der Mozartschen Klavierkonzerte KV 488, KV 491 und KV 503 im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe¹, welche entsprechend den Editionsrichtlinien den Klavierbaß in Tuttiabschnitten laut Mozarts col-Basso-Vermerken wiedergibt.

Die angeschnittene Frage ist von grundlegender Bedeutung für die moderne Editionspraxis, das erzielte Ergebnis jedoch anzufechten. Die Erwiderung sei mit einem Blick auf die musikgeschichtlichen Fakten und zum zweiten auf die aus ihnen sich ergebenden Editionsrichtlinien versucht.

Zunächst erscheint es wesentlich, im 18. Jahrhundert nicht nur das Neue als solches, sondern vielmehr den Übergang, das schrittweise Hervorwachsen des neuen Stils aus den Gegebenheiten des konzertierenden Stils zu erkennen. Die Lösung aus Geist und Technik der Generalbaßmusik vollzieht sich langsam und landschafts- wie gattungsweise verschiedenartig und zu verschiedenen Zeiten. Daher wird stets damit zu rechnen sein, daß wir im Bereich des neuen Stils bis zum Ende des 18. Jahrhunderts allgemein und in vielen Fällen speziell auf traditionelle Faktoren stoßen (ähnliches ist im 16. Jahrhundert, vor allem in dessen zweiter Hälfte zu beobachten).

Eine Eigentümlichkeit des barocken Stils ist bekanntermaßen u. a. die Neubewertung des Klangelements in der Musik, welche sich in der neuen Rangstellung von Akkord und Farbe auswirkt. Grundlage der Komposition ist vor der kontrapunktischen Anlage eine immanente Akkordstruktur (welche zu Anfang noch nicht funktionell zu sein braucht). Ihre Darstellung findet jene Akkordstruktur auf jeden Fall im Basso continuo. Die „konzertierenden“ Stimmen entfalten sich in Form von Ausfigurierungen innerhalb der immanenten Akkordgrundlage nach den barocken Vorstellungen von der Klangfarbe. Diese führen durch Auswahl bzw. Kombination im Bereich der Möglichkeiten des barocken Instrumentariums und die Heranziehung des chorischen wie des solistischen Prinzips zu folgenden Hauptformen: Chorisch: Die Figurierung erfolgt z. B. im vier- bis fünfstimmigen Streichersatz, wobei Bläser verdoppelnd auftreten können. Als Sonderfall erscheint das mehrchörige Konzert mit gleichen oder verschiedenen Klangfarbengruppen. Solistisch: Die Figurierung übernimmt ein Instrument (Solosonate) oder sie erfolgt in zwei und mehr Instrumenten über der Basso-continuo-Akkordgrundlage (Triosonate usw.). Das Konzert (Solokonzert und Concerto grosso) läßt sich im Zusammenhang mit der Sonate begreifen, indem hier zur durchgängigen Solo-Basso-continuo-Struktur die Orchesterverstärkung tritt, wobei im Tutti ein Instrument oder mehrere unisono mit dem Concertino verlaufen; in Soloabschnitten verhält sich das Grosso begleitend oder pausierend.

Die spezielle Rolle der Klavierinstrumente in der Barockmusik läßt sich endlich etwa so umschreiben: Sie haben grundsätzlich und überall Generalbaßfunktion. Sie vermögen außerdem ein Ensemble zu ersetzen, indem die Figurierung in ihnen selbst erfolgt. Durch Figurierung der Oberstimme entsteht ein der Solosonate verwandter Satz. Die zusätzliche Figurierung der Mittelstimmen führt in die Nähe eines mehrstimmigen Ensembles. Für die Darstellung des Konzerts auf dem Klavierinstrument bieten Bachs Übertragungen Vivaldischer Konzerte auf Klavier und Orgel sowie sein Italienisches Konzert Beispiele. Erst relativ spät tritt die solistische Figurierung innerhalb eines konzertierenden Ensembles auf den Plan: Das Klavierinstrument tritt stellenweise aus seiner Generalbaßfunktion heraus und betätigt sich solistisch gleich den Melodieinstrumenten. Bezeichnenderweise wird das konzertierende Klavierinstrument zum Teil im Tutti auch als Melodieinstrument behandelt. In Vivaldis Konzert für Violine, Orgel und Streicher GA 95 läuft im Tutti die rechte Hand der Orgel mit der ersten Ripienvioline parallel. Die Generalbaßfunktion obliegt einem eigenen Cembalo. In Händels Orgelkonzerten liegt ein ähnlicher Fall vor. Bach schreibt

¹ W. A. Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Serie V, Werkgruppe 15, Band 7, vorgelegt von Hermann Beck, Bärenreiter-Verlag, Kassel, Basel, London, New York 1959.

im 5. Brandenburgischen Konzert bei den Generalbaßabschnitten des Cembalos „*accompagnement*“. Die Ausführung dürfte beim Solocembalisten gelegen haben. Dasselbe gilt für Bachs Klavierkonzerte².

Im Verlauf des 18. Jahrhunderts vollziehen sich innerhalb des barocken Stils, neben ihm und in seiner Nachfolge Veränderungen, die aber weniger an die Grundlagen (die neue Rolle von Akkord und Klangfarbe) rühren, sondern mehr als Modifikationen im Bereich vorhandener Gegebenheiten zu verstehen sind. Sie berühren u. a. die Instrumentation. In der Sinfonie, der eigentlichen Nachfahrin des barocken Konzerts, vor allem des chorischen, gehen Streich- und Blasinstrumente eine neue Verbindung ein (aber auch die Streichinstrumente allein verbinden sich in neuem Sinne): Zwischen Violine I und Baß als Gerüst treten neben die Streichermittelstimmen die Bläser ebenso als klangliche Füllung wie als Farbmomente. Sie ersetzen in gewisser Weise den Generalbaß, wie Paul Badura-Skoda an der Gegenüberstellung der Arie „*O Du, die Wonne verkündet in Zion*“ aus Händels *Messias* in der Originalfassung und in Mozarts Instrumentation treffend gezeigt hat³.

Innerhalb der solistischen Formen interessiert in diesem Zusammenhang vor allem das Solokonzert als Abkömmling des barocken Solokonzerts (das *Concerto grosso* lebt in der *Sinfonia concertante* weiter). Die neue Situation für das Solokonzert läßt sich wie folgt umreißen: Der Begleitapparat des Solos hat farblich wie formal (wie sich schon aus den Bemerkungen zur Sinfonie ergibt) neues „Gewicht“ erlangt. Daher ist er nicht mehr in dem Grade wie ehemals als „Verstärkung“ aufzufassen. (Im barocken Konzert könnte man versuchsweise das Tutti ausschalten und das Solo mit Basso continuo als Sonate ausführen; in Mittelsätzen barocker Konzerte fällt tatsächlich das Tutti oft dieserart weg). Das klangliche Gewicht ergänzt das formale. Im barocken Konzert ist die Form vom Ursprung her auf das Konzertieren zugeschnitten: Kurzes Tuttithema, beim Eintritt des Solos freie Figuration, Ableitung aus dem Tuttithema, Verarbeitung des Tuttithemas oder eigener Sologedanke. Nun gilt es, die Sonatenform mit dem Konzertieren in Einklang zu bringen. Dies geschieht meist auf die Art, daß die Exposition zweimal erklingt, das erstemal (mit Seitenthema in der Haupttonart) vom Tutti, das zweitemal vom Solo mit Orchesterbegleitung vgetragen. Damit kommt dem Tutti schon zu Anfang ein Hauptabschnitt zu und es erscheint nicht unbedingt notwendig, daß das Soloinstrument (bei Mitwirkung im Tutti) den formal gleichen Teil zweimal spielt. Aus den neuen Klanggegebenheiten erwachsen weitere Probleme: Während die unisono-Führung der Solovioline mit den Ripieno-Violinen im Tutti klanglich höchstens eine Verstärkung bedingt (die bei der meist noch kleinen Orchesterbesetzung im 18. Jahrhundert aber noch eine Rolle gespielt haben mag), entspricht die unisono-Führung beispielsweise einer Flöte mit der Violine des Orchesters nicht mehr unbedingt der Klangvorstellung des 18. Jahrhunderts (eine unisono-Führung dieser Art findet im Sinfonieorchester nur mehr aus bestimmten klanglichen Effekten Anwendung). Daher wurde verständlicherweise schon früh gerade die Parallelführung des Blasinstruments im Tutti mit der Violine gerügt. (Vgl. Quantz, *Versuch einer Anweisung die flüte traversière zu spielen*, Berlin 1789, hrsg. von Hans Peter Schmitz, Kassel, Basel 1953, S. 173, § 28; die Stelle bezieht sich allerdings nur auf ein „*Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielt werden soll . . .*“. Daß hier grundsätzlich das Tutti-Ritornell im Hauptsatz oder Finale gemeint sein soll, erscheint zweifelhaft. Zum mindesten bezieht sich die Stelle auf ein Ritornell mit einem spezifischen, von Quantz geschilderten Charakter). Für die Rolle der Klavierinstrumente gilt, daß die Notwendigkeit ihrer allgemeinen Generalbaßfunktion geringer wird. Im solistischen Bereich entwickelt sich die neue Klangweise des Klaviers (auch an Hand der neuen, sich allerdings erst langsam einbürgernden Hammer-

² Vgl. auch Fritz Oberdörffer in MGG IV, 1724, Art. *Generalbaß*.

³ Paul Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, Mozart-Jahrbuch 1957, Salzburg 1958, S. 96–107.

klaviere) parallel dem sinfonischen Klang⁴. Seine konzertierende Verwendung im Ensemble (Klavierkonzert) wird gegenüber der Barockzeit häufiger. Für die Verbindung von Soloinstrument und Tutti gilt zunächst dasselbe wie für die Melodieinstrumente: Das Klavier steht nach und nach einem klanglich und formal veränderten Begleitapparat gegenüber. Die Verwendung eines eigenen Continuocebals erübrigt sich wie in der Sinfonie. Die Generalbaßausführung auf dem Soloinstrument wäre theoretisch angesichts des begleitenden Sinfonieorchesters entbehrlich.

Soweit könnte es scheinen, daß die unisono-Führung der solistischen Melodieinstrumente mit den entsprechenden Orchesterinstrumenten, respektive die Parallelführung des Basses eines Klavierinstruments mit den Streichbässen im Tutti für das 18. Jahrhundert wesentlich geworden sei, wenn nicht, wie stets in der Geschichte, auch retardierende Momente am Werk gewesen wären. Wo jemals finden wir innerhalb von ca. 80 Jahren (wenn wir die Zeit zwischen etwa 1720 bis 1800 ins Auge fassen) vergleichsweise einen Stileinschnitt von solcher Tiefe, daß die älteren Praktiken von der Bildfläche völlig verschwunden wären? (Vgl. etwa die Zeit zwischen 1820 und 1900). Selbst der gegenüber dem barocken Konzert sehr veränderte Klangkörper der Sinfonie zeigt allein durch den Grundrißcharakter von Violine I und Baß die Herkunft von der barocken Konzertstruktur. Abgesehen von melodisch-rhythmischen Momenten ist lediglich die Ausfüllung verändert (auch typisch barocke Instrumentationspraktiken, wie die Parallelführung des Fagotts mit den Streichbässen bleiben in Übung). Die Kompositionsart ist noch weit entfernt von dem freien Kombinieren der Orchesterfarben im 19. Jahrhundert. Daher verträgt das Orchester des 18. Jahrhunderts rein stilistisch den Generalbaß noch weitgehend, besonders dann, wenn einzelne Stellen „dünn“ instrumentiert sind. Fritz Stein im Vorwort zur Edition Johann Christian Bachscher Sinfonien im Erbe deutscher Musik 30, 3: *„Die Frage, wie lange der Londoner Bach in seinen Sinfonien das Cembalo als Generalbaßinstrument konserviert hat, ist kaum eindeutig zu entscheiden . . . Die ersten beiden der vorliegenden Sinfonien sind beziffert und können der Cembalobegleitung nicht entraten, aber auch in den drei übrigen finden sich immer wieder harmonisch leere Stellen, die auf eine akkordische Füllung durch ein Continuoinstrument zu rechnen scheinen . . .“*. In der Praxis ist mit völlig verschiedenen Traditionen zu rechnen. Mag gebietsweise der Generalbaß schon relativ früh ausgestorben sein, hat er anderenorts bis zur Jahrhundertwende weitergelebt. Von Einfluß war hier sicher auch die herrschende Direktionspraxis. Soweit vom Cembalo (oder Hammerklavier) aus dirigiert wurde, dürfte der Leiter (zumindest zeitweise) auch Generalbaß oder *tasto solo* gespielt haben. Haydn soll in London vom Flügel aus „stumm“ dirigiert haben⁵.

Auch im Bereich des Solokonzerts erscheint es sinnvoll, wenn die Vorstellung von der durchgängigen Gerüststruktur von Concertino und Baß trotz der veränderten klanglichen und formalen Bedingungen weiter im Bewußtsein bleibt. Dies bestätigt auch die Kompositionsweise gerade Mozarts. Für das Violinkonzert ergeben sich hierbei, wie schon angedeutet, keine Schwierigkeiten, da der Unisonogang mit der Orchestervioline nur eine Verdoppelung darstellt. Bei den Bläserkonzerten entwickeln sich neben der auch gebräuchlichen Parallelführung mit der ersten Violine den neuen Klanggegebenheiten angepaßte Lösungen, wie die Parallelführung mit der entsprechenden Bläserorchesterstimme oder der selbständige Einbau des Soloinstruments in die Bläserstruktur (vgl. z. B. die Klarinettenkonzerte von Pokorny, EdM 41, 4). Dieses Verfahren erscheint auch deshalb sinnvoll, weil im 18. Jahrhundert das konzertierende Ensemble auch äußerlich noch als Einheit empfunden wurde. Der Solist löst sich erst beim Beginn seines Solos durch konzertierendes Spiel aus der Gemeinschaft und steht dem Tutti nicht wie in der modernen Praxis als selbständiger Partner,

⁴ Walter Gerstenberg, *Über Mozarts Klaviersatz*, AfMw XVI, 1959, Heft 1/2 (Festschrift Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag), S. 108 ff.

⁵ Vgl. Hans Joachim Moser in MGG III, 542 ff., Artikel *Dirigieren*.

der erst kurz vor dem Konzertbeginn das Podium betritt, gegenüber. Mag sich in der Praxis auch mehr und mehr die Bedeutung eines ad libitum eingebürgert haben, der unisono-Vermerk bleibt doch Träger zumindest eines Charakterzugs der Musik. Wie bei der Sinfonie das Cembalospieldas hängt außerdem beim Violinkonzert das col-Violino-primo-Spiel im Tutti eng mit der Direktionspraxis zusammen. Soweit nicht außerdem ein Cembalo zugezogen wurde, dürfte die Direktion nach der Praxis der Zeit beim Soloviolinisten gelegen haben. Dirigieren bedeutete aber vor dem Aufkommen der modernen Dirigiertchnik vornehmlich Mitspielen. Es gibt keinen Beweis dafür, daß beim Vortrag eines Mozartschen Violinkonzerts der Solist im Tutti ausgesetzt und das Orchester durch Gesten allein geleitet hätte. Zumindest dürfte dies die Ausnahme gewesen sein. Die Identität von Soloinstrument und dem Orchesterinstrument, dem, wo das Cembalo ausfiel oder im Verein mit ihm (Doppeldirektion), naturgemäß die Leitung oblag, der ersten Violine, hat naturgemäß zu einer mitspielenden Direktion des Sologeigers geführt.

Ogleich, wie schon das Beispiel der Sinfonie gezeigt hat, die Klavierinstrumente ihre notwendige Rolle als Generalbaßinstrumente im 18. Jahrhundert mehr und mehr einbüßen, bleibt doch die Generalbaßpraxis in einzelnen Gattungen unentwegt in Übung. So ist es in der Oper, wo zumindest das Rezitativ die barocke Kompositionsart konserviert, und vor allem in der Kirchenmusik. Haydns und Mozarts Kirchenwerke sind bis zuletzt großenteils beziffert. Auch hier könnte man anführen, daß auf Grund des neuen orchestralen Klangkörpers die generalbaßmäßige Mitwirkung der Orgel überflüssig ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behandlung der Orgel in Haydns kleiner Orgelsolomesse (Haydn-Gesamtausgabe XXIII, 2). Im „*Benedictus*“ (mit Orgelsolo) ist in konzertierenden Abschnitten die rechte Hand der Orgel figuriert, die linke folgt den Streichbässen mit einer ausgeschriebenen Harmonisierung (Intervalle oder Akkorde; der Satz gleicht sehr deutlich dem Händelschen Orgelkonzerttypus). Beim Eintritt des Gesangsolos folgt die linke Hand den Streichbässen und ist beziffert. Im System der rechten Hand stehen Pausen. Das Bild gleicht genau den Tuttiabschnitten im Mozartschen Klavierkonzert.

Wie in der Kammermusik der obligate Klaviersatz noch vielfach seine Herkunft vom Generalbaß verrät, bleiben auch im solistischen Satz Relikte des barocken Kompositionsverfahrens bestehen. Walter Gerstenberg⁶ erinnert an das Modell des Tutti-Solo-Kontrastes beim Allegro KV 312 von Mozart. Gleichermassen gibt „*die registerhaft unvermittelte Klangabstufung (forte-piano) . . . dem einleitenden Adagio der Fantasie und Fuge in C-Dur, KV 394, in verwandter Art den Charakter des Konzertierenden*“. Desgleichen zeigt sich der Klaviersatz im Mozartschen Klavierkonzert vom schillernden Klangbild des 19. Jahrhunderts noch weit entfernt. Die weithin geübte Technik der teilweise schlichten col-Basso-Führung der linken Hand mit einstimmigen Figurationen in der rechten verrät die Herkunft von der barocken Figurationskunst. Auch der Anteil, welcher der Improvisation gelassen wird, ist im traditionellen Sinne groß. Dies muß festgestellt werden, um zu zeigen, daß sich auch ein Generalbaß im Mozartschen Konzert, zumindest ad libitum, nicht unmöglich ausnimmt.

Aus der Gesamtanlage eines Mozartschen Klavierkonzerts geht hervor, daß der Baß eine durchlaufende Linie darstellt. Dies bestätigt auch Mozarts Kompositionsweise: Im Extremfall notiert er zuerst Violine I und Bässe der Tuttiabschnitte und den bei Übergängen meist fortlaufenden Klavierbaß der Soloabschnitte mit Skizzen zur Ausführung der rechten Hand. Damit erscheint schon in der Werkskizze der durchgängige Baß als Strukturgrundriß. Er findet damit durchaus folgerichtig seine zusammenhängende Darstellung im fortlaufenden Klavierbaß (so das col Basso in Tuttiabschnitten ausgeschrieben wird).

Was die praktische Darstellung des Klavierbasses in Tuttiabschnitten anbelangt, so existieren folgende Tatsachen. Noch Ph. E. Bach verlangt für sein Klavierkonzert gerne ein

⁶ AfMw, a. a. O.

eigenes Generalbaßcembalo. Vgl. die Edition in DDT I, 29/30 (Arnold Schering): Die Bezifferung steht hier bei den Streichbässen. Die linke Hand des Soloklaviers verläuft dennoch zusätzlich (wenn auch gelegentlich mit Abweichungen) mit den Orchesterbässen parallel. Ein Faksimile eines Klavierkonzerts vom gleichen Meister in *Musikerhandschriften von Palestrina bis Beethoven*, eingeleitet und kommentiert von Walter Gerstenberg, Zürich 1960, zeigt eine Bezifferung beim Baß des Soloklaviers. Für Mozart kommt die Hinzuziehung eines eigenen Generalbaßklaviers wohl auch bei den frühen Werken kaum in Frage. Dagegen zeigen die col-Basso-Abschnitte im Soloklavier gelegentlich Bezifferungen. Einzelheiten hierzu bringen die zitierte Studie von Paul Badura-Skoda, *Über das Generalbaßspiel in den Klavierkonzerten Mozarts*, a. a. O., sowie Eva und Paul Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation*, Wien-Stuttgart 1957, S. 198 ff. Demnach enthalten die vier frühen Konzerte KV 37, 39, 40 und 41 teilweise einen von Mozart ausgeschriebenen Generalbaß (bzw. Bezifferungen). „Die Autographe der drei stilistisch zusammengehörenden Konzerte KV 238, 246 und 271 aus den Jahren 1776/1777 enthalten durchweg eine sorgfältige Generalbaßbezifferung, allerdings nicht von Mozarts Hand“ (vielleicht von Leopold). „Die bei Artaria (Wien 1785) erschienenen Konzerte KV 413 bis 415 enthalten im Erstdruck ebenfalls eine sorgfältige Bezifferung. Es ist durchaus möglich, daß Mozart die Drucklegung kontrolliert hat.“ „Der wichtigste Hinweis auf Mozarts Generalbaßspiel ist zweifellos die Salzburger Abschrift des Konzertes KV 246. Die erst um 1920 aufgefundene Abschrift des Konzertes enthält in den Tutti einen von Mozart eigenhändig ausgesetzten Generalbaß. Diese wertvolle Quelle gibt uns nicht nur Aufschluß darüber, daß Mozart Generalbaß spielte, sondern gleichzeitig auch, wie er es tat“⁷.

Demnach steht fest: Bis mindestens 1776 hat Mozart selbst Generalbaß gespielt und den Generalbaß verlangt. Die angeführten Druckausgaben können zum mindesten auch für die spätere Zeit nicht das Gegenteil beweisen. Für die letzten Konzerte bleibt die Tatsache bestehen, daß die harmonische Ausfüllung zum mindesten stellenweise förderlich erscheint. Paul Badura-Skoda hat dies in seinem mehrfach zitierten Aufsatz an Beispielen nachgewiesen. Scheint es nicht naheliegend, daß das Klavierkonzert als eine relativ späte Gattung unter den konzertierenden Formen länger als andere Gattungen an barocken Relikten festhält? Der Vergleich mit der Kirchenmusik hat gezeigt, daß die einzelnen Gattungen völlig verschieden „fortschrittlich“ sind. Endlich macht die Dirigierpraxis das Generalbaß- oder jedenfalls tasto-solo-Spiel auch bei den späten Konzerten sehr wahrscheinlich. Die Direktion vom Klavier aus, zumal wenn Mozart selbst spielte, war beim Konzert die Regel. Dabei ist kein Dokument bekannt, das es wahrscheinlich macht, daß Mozart beim Tutti wie nach moderner Praxis mit beiden Händen dirigiert hätte. Seine Sinfonien leitete er vom Geigenpult aus, mitspielend. Auch während des Tutti im Klavierkonzert dürfte zumindest immer eine Hand tasto solo oder akkordisch am Klavier gespielt haben.

Daß Mozart in späteren Jahren keinen Generalbaß mehr notiert hat, darf uns nicht wundern. Er komponierte seine Konzerte zum eigenen Vortrag und hatte kaum Zeit, sich um ihre Verbreitung zu kümmern. Abschriften ließ er herstellen, ohne sie selbst zu überlesen. Eine eventuelle Bezifferung wie überhaupt die Ausführungsweise außerhalb Wiens überließ er anderen. Großzügig gestattet er, die Instrumentierung zu ändern, wenn es örtliche Besetzungsverhältnisse erfordern⁸.

Daß der Generalbaß noch um 1800 bekannt war, bezeugen ohne Zweifel die Erstaufgaben der späten Konzerte bei André-Offenbach, die z. T. mit Bezifferungen ausgestattet sind. Mit diesen wollte der Verleger jeglicher regional herrschenden Aufführungstradition Rechnung

⁷ Paul Badura-Skoda, *Mozart-Jahrbuch*, a. a. O. S. 99. Dort liegt auch ein Faksimile der Mozartschen Aussetzung des Konzerts KV 246 bei.

⁸ Vgl. Mozarts Brief vom 30. September 1786 an den fürstlichen Hof zu Donaueschingen, Schiedermair II, Nr. 280.

tragen, wie er auch die Konzerte für alle Fälle für „Pianoforte o Cembalo“ anbot. Stichnoten aus Melodieinstrumenten hätten sicherlich der Direktionspraxis oder dem Mitlesen des Solisten einen besseren Dienst erwiesen. Schließlich muß gefragt werden: Sollte Mozart in den späteren Wiener Jahren wirklich weder Generalbaß noch *tasto solo* im Tutti gespielt haben, wo läßt sich dann der Einschnitt zwischen der älteren und der jüngeren Praxis finden? Bis Dokumente auftauchen, die genauen Aufschluß geben, können hier nur das autographe Schriftbild, der Befund aus der Art der Musik und Rückschlüsse aus älteren, nachweisbaren Praktiken Richtlinien sein.

Aus den angeführten Fakten ergibt sich nun für die modernen Editionsrichtlinien:

Die im Solokonzert vor allem der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den handschriftlichen Partituren notierten Vermerke *col Violino primo*, *col Basso* usw. waren selbstverständlich für die Stimmenabschrift bzw. Stimmenausgabe gedacht — wie Walter Lebermann einleitend feststellt —, weil die Partitur des Komponisten im 18. Jahrhundert generell nur dem eigenen Überblick beim Komponieren wie als Vorlage für Kopisten oder Stecher der Stimmen gedient hat. Alle Eintragungen sind im Hinblick auf die Stimmen und die praktische Ausführung nach diesen vorgenommen. Daher ist die Darstellung einer Sinfonie oder eines Konzerts in moderner Partitur — so ansehen — überhaupt eine Konstruktion. Wird jedoch bei historischer Rückschau eine Partitur angelegt, muß sie alle Substanzen des Kunstwerks enthalten, um ebenso dem wissenschaftlichen Studium wie der Praxis eine ausreichende Grundlage zu bieten. Daher ist es grundsätzlich unmöglich, eine Unterscheidung durchzuführen zwischen dem, was nach Gepflogenheit der Zeit in die Stimmen und dem, was in die Partitur gehört. Sie würde in letzter Konsequenz dazu führen, auf die Partitur ganz zu verzichten. Es kommt vielmehr darauf an, aus dem Gesamtbefund der handschriftlichen Partitur und der Stimmen der Zeit die Gestalt des Kunstwerks in der modernen Partitur zu reproduzieren. Diese bildet dann die Grundlage für ein entsprechendes Stimmenmaterial. Dem Interpreten bleibt es an Hand der Gegebenheiten der Urtextpartitur mit Vorwort und Kritischem Bericht vorbehalten, die letzte Entscheidung darüber zu fällen, wie musiziert wird. Würde man in der modernen Partitur speziell auf die Wiedergabe all dessen verzichten, was nach historischem Gebrauch nur der Aufführungspraxis nach Stimmen angehört, dürfte man der Partiturausgabe eines Barockwerkes auch niemals einen ausgesetzten Generalbaß beigegeben.

Im besonderen ist es abzulehnen, die Notierung der Solostimme parallel dem entsprechenden Orchesterinstrument mit dem Begriff „Stichnoten“ generell zu kennzeichnen. Wann jemals hat ein Komponist in seine handschriftliche Partitur Stichnoten eingetragen, also eine Aufgabe erfüllt, die seit jeher dem Stecher, bestenfalls dem Kopisten zukam? Bezeichnenderweise finden sich sogar in handschriftlichen Stimmenkopien — ausgenommen die zur Frage stehenden unisono-Eintragungen — kaum Stichnoten. Meistens wird bei Pausen die Zahl der pausierenden Takte vermerkt. Warum sollte nun gerade der Komponist die Solostimme mit Stichnoten versehen haben, und dies mit der Konsequenz, wie es im 18. Jahrhundert geschehen ist? Man könnte die Dirigierpraxis als Beweis heranziehen. Dann bleibt jedoch die Frage, warum im Klavierkonzert denn immer die Kontrabaßstimme als Direktionsstimme gedient haben soll. Es wäre doch naheliegend, zumindest beim Pausieren des Kontrabasses das Violoncell oder das Fagott zu ergänzen, damit die Direktionsstimme wenigstens vom Baß her das fortlaufende Verfolgen des Orchesters ermöglicht. Noch mehr wäre zu erwarten, daß zumindest gelegentlich an Stelle des Kontrabasses oder mit ihm andere Orchesterstimmen, vor allem die erste Violine erscheinen. Aber bezeichnenderweise finden wir echte Stichnoten im Solopart (außer den üblichen in den Orchesterstimmen) erst in meist späteren Druckausgaben. Schon diese Tatsache führt zu der Einsicht, daß die Kontrabaßstimme im Klavierkonzert Mozarts eine besondere traditionsbedingte Bedeutung hat. Weiter bleibt zu fragen, was die *col-primo-Violino-* oder *col-Basso-Führung* vom Direktionsstandpunkt in

Bläserkonzerten zu tun hat, wo die Führung beim Konzertmeister (oder Cembalisten) blieb. Wer weiß, mit wie wenig Sorgfalt Mozart vor allem in den letzten Jahren seine Werke für die Praxis vorbereitete, wird ihm nicht zutrauen, daß er den unisono-Vermerk im Tutti nur als Anhaltspunkt für den Solisten selbst in die Partitur schrieb. Und endlich: warum sind die Stimmen der Violine I von Sinfonien, seit sich die Direktion des Konzertmeisters eingebürgert hat, in zeitgenössischen Kopien nie mit Stichnoten versehen?

Nach den aufgezeigten musikgeschichtlichen Fakten muß vielmehr die Notierung des Solo-instruments parallel einem korrespondierenden Orchesterinstrument als ein Relikt aus barocker Kompositionsweise und Praxis angesehen werden, das sich im Zuge der stilistischen Wandlungen des 18. Jahrhunderts erhalten hat und von der Sicht der Musik des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts aus auch stilistisch noch durchaus vertretbar erscheint. Die Permanenz der zur Frage stehenden Notationsweise verrät eindeutig, daß hier eine Tradition fortwirkt, die dem Komponisten noch unbewußter Besitz seiner Schreibart ist. Die Praxis dürfte freilich verschiedene Wege gegangen sein; zum Teil darf mit einer ad-libitum-Geltung, zum Teil sogar mit der Entscheidung zugunsten des Pausierens im Tutti gerechnet werden. Daß theoretische Köpfe wie Quantz und Scheibe sich hier schon früh Gedanken machten, verwundert nicht, darf aber nicht zu allgemeinen Schlüssen verleiten. Solange, nach Prüfung des Einzelfalles, der Verdacht auf praktische Ausführung jener unisono-Partien zur Zeit der Entstehung der Werke besteht und ein echter Bestandteil der Komposition zu erkennen ist, der sich im ganzen des stilistischen Befunds rechtfertigen läßt, muß die Übernahme der entsprechenden Stellen in die moderne Urtextpartitur unbedingt erfolgen.

Gerade der stilistische Befund rechtfertigt aber den durchgängigen Klavierbaß in Mozarts Konzert und sogar seine *tasto-solo-* oder *Generalbaßausführung*. Mit Recht darf gefolgert werden, daß, da das Mozartsche Klavierkonzert trotz seiner vielen zukunftsweisenden Tendenzen auch eine späte Verwandtschaft mit dem Geist des älteren Konzertierens bewahrt hat, die Brücke zum *Generalbaßzeitalter* noch nicht restlos abgebrochen ist.

Zuletzt darf bemerkt werden, daß die Eliminierung des *col Basso* aus den *Tutti*abschnitten, vor allem bei Übergängen vom Solo zum Tutti, editionstechnische Schwierigkeiten bereiten würde. Hier müßten auf Grund der durchgängigen Struktur des Basses Änderungen am Original vorgenommen werden. Außerdem ist nicht immer zu ersehen, wo *col Basso* und wo ausgeführter Soloklavierbaß gemeint ist.

In KV 488, 1. Satz. T. 82 (*Tutti*beginn) notiert Mozart im Klavier:



Bei Eliminierung des *Generalbasses* müßte die erste Note in eine Viertelnote verändert werden. Die Problematik besteht bei den meisten Übergängen dieses Satzes und ähnlich in allen Konzerten.

Im zweiten Satz T. 51, 52 des gleichen Werkes notiert Mozart den Baß wie folgt aus:



Es handelt sich eindeutig um ein Orchesterritornell ohne Solo (Bläser und Vc./Cb.). Es wäre schwer zu entscheiden, ob hier „Stichnoten“ vorliegen oder ein Soloklavierbestandteil. Bei Anerkennung des durchgängigen Basses erweist sich die Stelle als typisches *tasto solo*, wie es in anderen Tuttiabschnitten mit *col-Basso-Vermerk* ähnlich anzutreffen ist.

Eine *tasto-solo*-Stelle mit Einwüfen der rechten Hand findet sich im gleichen Satz T. 92–97 (allerdings mit geringen Veränderungen des Klavierbasses gegenüber den Streichbässen). Der letztgenannten Stelle ähnelt auffallend ein Abschnitt im Finale von KV 491, T. 201 bis 204. Hier spielt die rechte Hand des Klaviers gleichermaßen in Abständen Einwüfe, während das Orchester das Thema spielt. Die linke Hand ist jedoch nicht ausgeschrieben, sondern durch *col-Basso-Vermerk* abgekürzt. Die Lesart kann analog den oben genannten Takten aus KV 488 aber nur lauten:

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). In the first system, the top staff has a whole rest in the first measure, followed by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the second measure. The bottom staff has a simple bass line with quarter notes and rests. A 'col B' marking is present in the bass clef staff. The second system is similar, with a whole rest in the first measure and a complex rhythmic pattern in the second measure. The bottom staff has a simple bass line with quarter notes and rests. A 'col B' marking is also present in the bass clef staff.

Es ist weiter bezeichnend, daß Mozart, wenn er ein spezielles Alternieren mit dem Orchester wünscht, das *col Basso* unterbricht und Pausen einsetzt, vgl. KV 488, 3. Satz, T. 326/327. Wenn es sich beim *col Basso* um Stichnoten handeln würde, müßten sie mit den Streichbässen an dieser Stelle weiterlaufen. Ein ähnlicher Fall im gleichen Satz T. 245: In der linken Hand des Klaviers stehen trotz Streichertutti Pausen. Hier soll der Kontrast zwischen den einführenden Viertelschlägen im Orchester und dem darauffolgenden Klaviereinsatz zur Geltung kommen.

Für die Stichweise der *col-Basso*-Partien in der modernen Partitur kann kein Zweifel bestehen, daß sie in Normalstich erscheinen müssen, weil sie sich als Bestandteil der Komposition, vom Komponisten lediglich abgekürzt notiert, ausweisen (in Kleinstich erscheinen Zutaten aus sekundären Quellen und Ergänzungen des Herausgebers). Ob der Baß durch Kustos notiert oder ausgeschrieben ist, verzeichnet der Kritische Bericht.

Die Zwanziger Jahre*

VON HANS MERSMANN, KÖLN

Unter dem Leitwort „Die Zwanziger Jahre“ veranstaltete die Stadt München im Vorjahre einen geisteswissenschaftlichen Kongreß. Er konnte kein umfassendes Bild jener ebenso vielschichtigen wie zwiespältigen Zeit geben, obwohl internationale Diskussionsredner von Prominenz aufgeboten waren, weil er auf so entscheidende Aussagen wie die freie bildende Kunst (nur das Bauhaus wurde diskutiert) und die Musik verzichtete. Dies rückt ins Bewußtsein, wenn man das Bild jener Zeit in Schriften, wie den hier zur Besprechung stehenden, gespiegelt findet. Erich Wende hat dem Preußischen Kultusministerium als enger Mitarbeiter C. H. Beckers angehört. Mit der ihm eigenen Verschmelzung von objektiver Schau, künstlerischer Sensibilität und menschlicher Einfühlung, alles Eigenschaften, welche er mit seinem Minister teilte, zeichnet er das Bild des Mannes, über den Meinecke schrieb: „*Er hat dem deutschen Volke im ganzen und er hat unzähligen einzelnen . . . geholfen. Gerade das Gütige und Menschliche seines Wesens hat seiner Geisteskraft den persönlichen Zauber gegeben.*“

Es ist äußerlich kein breiter Raum, der den Musiker unmittelbar angeht. Aber es handelt sich für den Minister wie für seinen Biographen nicht um die Musik als ästhetisches Erlebnis, sondern darum, „*die Musik in den Dienst der Volkserziehung zu stellen: ihre wesentlich höhere Bedeutung im Leben der Schule, die Neuorganisation der Musikhochschulen, die Konsolidierung des Privatunterrichts, die Förderung des Chorgesangs und Orchesterwesens und der Besucherorganisationen . . . In bewußtem Gegensatz zum reinen l'art pour l'art-Standpunkt ist dem Ministerium nicht nur die überlieferte Musik von Bedeutung, sondern die Musikalität als lebender seelischer Ausdruck*“.

Diese Gedanken wurden durch die Krise ausgelöst, welche die fristlose Entlassung des Intendanten Max von Schillings 1925 in Berlin hervorrief. Sie gab Becker den Anlaß, nicht nur seine eigene Stellung, sondern auch seine Kunstpolitik zur Diskussion zu stellen. In dieser großen Rede sagte der Minister: „*Sie können mir glauben, daß auch ich mich lieber von der Welle der öffentlichen Zustimmung tragen lasse, als eine geschlossene öffentliche Meinung gegen mich zu haben, aber man sollte nicht Minister werden, wenn man sich nicht den Mut und die Kraft zutraut, auch gegen den Strom zu schwimmen.*“

Die letzten Sätze finden wir als Anhang in Leo Kestenbergs Autobiographie abgedruckt. Über dieses Buch zu sprechen, kann nur in der Form eines Dankes an den heute fast achtzigjährigen Verfasser geschehen. Hier vollzieht sich die Spiegelung der Zeit in einer Form, welche genauen, fast nüchternen Bericht mit tiefen menschlichen Einsichten, klarer Übersicht über die Zusammenhänge des Lebens und der Geschichte auf dem Grunde immanenter Gläubigkeit verbindet. Bericht über ein Leben, das in einem kleinen jüdischen Kantorenhaushaus beginnt und sich, getrieben von nicht zu hemmenden Kräften, in die Bereiche des Künstlers und Organistors durchringt. Die Begegnung mit Busoni wird zur Lebensentscheidung, das Berlin der Zwanziger Jahre zum Schauplatz. Für diejenigen seiner Leser, welche Augenzeugen jener Entwicklung waren, erhalten die Fakten einen seltsamen Glanz: die Zusammenarbeit mit Cassirer, die Freundschaft mit Kokoschka (dessen Porträt Kestenbergs eine der Bildbeigaben des Buches ist), die Volksbühne, Tätigkeit im Kultusministerium,

*Erich Wende: *C. H. Becker, Mensch und Politiker, ein biographischer Beitrag zur Kulturgeschichte der Weimarer Republik*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt 1959; Leo Kestenberg: *Bewegte Zeiten, Musik-musikantische Lebenserinnerungen*. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel-Verlag 1961.

Aufstieg und Fall der Kroll-Oper, Gründung des Zentralinstituts und die planmäßige Durchführung der großen Reformen, welche mit der Musik im Kindergarten beginnen und über alle Schulgattungen hinaus auch den privaten Musikunterricht umfassen.

Vielen Lesern wird der mit der Emigration beginnende Lebensabschnitt (1933 Prag, seit 1938 Tel-Aviv) neue und wesentliche Aufschlüsse geben. Eine der Organisationen, welche diese Jahre trug, ist die Internationale Gesellschaft für Musikerziehung, deren Ehrenvorsitzender Kestenberg heute ist. Wir lernen ihn als Manager und Direktor des Israelischen Orchesters kennen, ehe er durch die Gründung eines Instituts für Musikerziehung wieder die Plattform seines ursprünglichen Berufes zurückgewinnt.

Wir sind dankbar für diesen Bericht, in dem der Verfasser den „Mythos des eigenen Lebens“, wie Herman Grimm es einmal nennt, mit der Behutsamkeit des Historikers in seiner inneren Periodizität beschreibt und dieses Leben aus der Rückschau und Weisheit des Alters als Ganzheit seherisch gestaltet. Seherisch: Leo Kestenberg ist heute fast blind, aber „*nichts ist mehr äußerlich, alles, was mir noch an kümmerlicher Sehkraft geblieben ist, wandelt sich in Formen, die mir eine bisher unbekanntere sphärische Welt eröffnen*“.

Besprechungen

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music, hrsg. von Armen Carapetyan und Gilbert Reaney. Vol. XII, 1958. 186 S.

Musica Disciplina ist aus dem Status einer Zeitschrift in den eines Jahrbuches versetzt worden, ohne den Charakter zu ändern, der durch das Prinzip bestimmt wird, daß die Musik vor 1600 ein Gegenstand streng empirischer Methoden sei. A. Machabey (*A propos des Quadruples Pérotiniens*) identifiziert das dreistimmige „*Morte tu morti*“ aus der Madrider Notre-Dame-Handschrift als Tropierung eines „*Sederunt*“-Melisma und zeigt die Vielfalt möglicher Zusammenhänge zwischen den textierten und den melismatischen Notre-Dame-Stücken. Die Verschränkung von Problemen der Notation und der Chronologie ist so kompliziert, daß auf eine Analyse von Machabey's Hypothesen und Beobachtungen verzichtet werden muß.

Um die Entwicklung der Motette im 14. Jahrhundert, von Machaut zum „manirierten Stil“ der Chantilly-Motetten, zu beschreiben, stützt sich U. Günther (*The 14th-Century Motet and its Development*) auf statistische Methoden. Man mag zweifeln, ob Merkmale, die sich registrieren lassen, die entscheidenden sind, kann aber nicht leugnen, daß empirische Fundamente sicherer sind als spekulative. Die Abhandlung wird ergänzt durch Übertragungen der Chantilly-Motetten 110 und 105. A. Gilles und G. Reaney (*A New Source for the Ars Nova of Philippe de Vitry*) publizieren einen Mensuraltraktat aus einer Londoner Handschrift,

den sie als Variante der *Ars Nova* Philipp de Vitrys erkannt haben. Ob allerdings die Darstellung der Notation des späten 13. Jahrhunderts in dem Londoner Manuskript auf einen verlorengegangenen Vitry-Text über die „*ars vetus*“ zurückgeht, erscheint zweifelhaft; denn daß dem Schreiber die Entwicklungsstufen der Brevisteilung durcheinandergeraten sind (S. 63 f.), läßt eher auf eine Kompilation aus verschiedenen Quellen schließen.

G. Reaney's Artikel über *The Manuscript British Museum, London, Additional 29987* (Lo) ersetzt J. Wolfs veraltete Beschreibung des Trecento-Kodex. Die Handschrift gilt als periphere Quelle, verrät aber enge Beziehungen des Kopisten zu Florenz (S. 71).

R. H. Hoppin (*An Unrecognized Polyphonic Lai of Machaut*) zeigt, daß die Melodie, die in der Überlieferung von Machauts „*Lay de Consolation*“ der zweiten Strophenhälfte unterlegt ist, eine Gegenstimme zur Melodie der ersten Strophenhälfte ist. Die Interpretation darf, da sie nur eine einzige Korrektur des überlieferten Notentextes erzwingt (Takt 32), als unwiderlegbar gelten.

L. Finschers Artikel über *Loyset Compère and his Works*, den eine Stiluntersuchung in *Musica Disciplina* 1959 ergänzt, läßt unsere Kenntnis von Compères Biographie nicht nur durch Kritik an haltlosen Vermutungen einschrumpfen, sondern erweitert sie auch durch neue Dokumente. Das Werkverzeichnis verrät umfassende Quellenkenntnis und unablässige Geduld bei der Erschließung der anonymen Überlieferung.

E. B. Warren analysiert die Messen von Robert Fayrfax unter den gewohnten Ge-

sichtspunkten: Cantus-firmus-Bearbeitung, Mottotechnik, Imitation, Textbehandlung, Chiavettenproblem, Klangtechnik, Klauseldispositionen, Dissonanzbehandlung. Um aus stilistischen Beobachtungen chronologische Schlüsse ziehen zu können, ist Warren zu der Hypothese gezwungen, daß bei Fayrfax — entgegen der allgemeinen Entwicklung — die Mottotechnik früher ausgeprägt sei als eine ausführliche Cantus-firmus-Verarbeitung. Die Klassifikation der Terz-Sext-Klänge als „Umkehrungen“ (S. 166) erscheint fragwürdig; in einem Zusammenklang wie e-gis-c' ist die Mittelstimme nicht auf die Oberstimme, sondern unabhängig von ihr nur auf den Baß bezogen. Eine Bibliographie von Publikationen des Jahres 1957, die lückenlos zu sein scheint (S. 182, Zeile 37 fehlt eine Jahreszahl), besorgte W. Schmieder.

Carl Dahlhaus, Stuttgart

Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag. Überreicht von Kollegen, Freunden und Schülern. Hrsg. von Hellmuth Federhofer Wien—Wiesbaden: R. M. Rohrer 1960. 212 S.

Die 21, vorzugsweise die Musikgeschichte Österreichs betreffenden Beiträge dieses Werkes führen, der universalen Forscherpersönlichkeit Orels entsprechend, von der Vorgeschichte bis zur Gegenwart. Die Fülle der in diesen Beiträgen behandelten Fragen (hier nicht in der alphabetischen Verfasserfolge des Buches wiedergegeben) läßt nur eine summarische Überschau zu. — Die Prähistorie ist vertreten durch eine Arbeit von Otto Seewald, die an Hand von Beschreibung und Vergleichung von sechs Bildbeigaben und anderen Dokumenten der *Lyren-darstellungen der ostalpinen Hallstattkultur*, mit reicher Bibliographie, glaubhaft macht, daß hier „das griechische Gebiet der gebende Teil“ gewesen sei. — Wilhelm Fischer weist für die *Herkunft des „Ite, Missa est“ V. toni* sowie die *Missa de Angelis* die Frühlingsweise Neidhart von Reuenthals „*May hat wunniglich entsprossen*“ als Vorbild nach. — Die *Sequenzen des Graduale von St. Katharinenthal*, seit 1312 im Besitz dieses Klosters, für deren künstlerisch hochwertige Miniaturen eine Faksimileausgabe bevorstehe, beschreibt Franz Brenn, in listenförmiger Aufführung mit Notenbeispielen; sie verraten „noch durchaus die äußere und innere Verbunden-

heit mit dem gregorianischen Gesang“. — Zur *Motette im 16. Jahrhundert* gibt Walter Gerstenberg eine Klassifizierung nach Maßgabe ihrer musikalischen Substanz, der Qualitas ihrer Texte und ihrer Sonderart als Doppelmotette. — Otto Erich Deutsch bezieht *Cäcilia und Parthenia* aufeinander: Die *Cäcilia* auf dem Titelblatt der beiden ersten Auflagen (1613 und 1615) des bekannten englischen Sammelwerks ist ein Abbild einer Zeichnung von Hendrik Goltzius (um 1588), die später von J. Matham gestochen wurde. — Über *Eine Musiklehre von Johann Jacob Primmer* (1624 bis 1694) handelt Hellmuth Federhofer. Dieser *Musicalische Schilssl* von 1677, für die Praxis geschrieben, ist wichtig für die „*Kenntnis der Aufführungspraxis in Österreich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*“, besonders für die Geige. — Das 18. Jahrhundert ist durch Arbeiten über Mozart und seine Zeit vertreten. Herbert Klein bietet an Hand des ungedruckten ersten Teils des Diariums des Benediktinerpaters Beda Hübner *Nachrichten zum Musikleben Salzburgs in den Jahren 1764 bis 1766*, die neues Licht auf den dortigen Musikbetrieb zur Zeit des jungen Mozart, auf Michael Haydn und A. K. Adlgasser werfen. — Über das *Wiener Dilettanten-Konzert 1782* berichtet auf Grund eines Schriftchens von Benedict Schwarz Robert Haas. Es macht, vorwiegend vom musikalisch-technischen, soziologischen und akustischen Standpunkt aus, im Gegensatz zu Berlin, keinen sehr fortgeschrittenen Eindruck. — Walter Senn schreibt über Mozarts „*Zaide*“ und der Verfasser der vermutlichen Textvorlage. Als dieser wird mit Wahrscheinlichkeit F. J. Sebastiani festgestellt; das Mozartsche Fragment sei des Meisters „*erster, mißglückter Versuch, am neuen deutschen Theater Wiens . . . zu Worte zu kommen*“. — C.-G. Stellan Mörner vergleicht an Hand von F. S. Silverstolpes im Jahre 1800 (oder 1801) in Wien niedergeschriebenen *Bemerkungen zu Mozarts Requiem* das von Abbé Stadler und Silverstolpe eingesehene und kollationierte Autograph mit der von Breitkopf & Härtel gedruckten Partitur und gibt weitere Mitteilungen über das Requiem nach einem Zeitungsaufsatz Silverstolpes von 1838 und dessen eigener Niederschrift in seinem Handexemplar, die vielleicht „*mit Hilfe anderer Tatsachen bei gewissen Konstellationen eine große Bedeutung bekom-*

men könnten". — Nicht nur von literatur- und musikhistorischem, sondern auch von zeitkritischem Wert ist die, vorwiegend auf den *Steppenwolf* und das *Glasperlenspiel* bezogene Darstellung Erich Valentins von *Mozart in der Dichtung Hermann Hesses: Die goldene Spur: Mozart hat nicht nur auf die Entwicklung Hesses heilenden Einfluß ausgeübt, auf die Frage nach dem Sinn unseres heutigen Lebens ruft er uns allen zu: „Die Welt hat einen Sinn!“* — Auch das 19. Jahrhundert ist durch fünf Beiträge vertreten. Mit *Beethovens Märschen* beschäftigt sich Rudolf Steglich; er diskutiert ihre verschiedenartigen Beurteilungen, ihre Metronomisierung und, gestützt auf zeitgenössische Zeugnisse, ihren „flughaften, aufschwingenden“ Charakter. — Joseph Müller-Blattau bespricht das sehr selten gewordene Exemplar der *Diabelli-Variationen im „Vaterländischen Künstlerverein“ (1824)* (d. h. dessen zweiten Teil von 50 Nummern, da der erste nur Beethovens Veränderungen enthält), nach der Altersfolge der Komponisten, in analytischer Beschreibung und stilistischem Vergleich. — Karl Gustav Fellerer charakterisiert *Adolf Bernhard Marx und Gottfried Fink* als die einander bekämpfenden Gegentypen des romantischen Fortschrittmanns und des rationalistischen Konservativen. — *Heimsoeth und Thibaut* dagegen erscheinen in Willi Kahls, auf seinen zahlreichen Vorarbeiten und eigenem handschriftlichem Besitz basierender Darstellung eher als Ergänzung; in diesem „vergleichenden Beitrag zur Geschichte der musikalischen Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts“ tritt Heimsoeth als der fortschrittlichere hervor. — In einer „menschlich-künstlerischen Strauß-Memoire“ gibt Karl Pfannhauser auf Grund unbekannter Briefe ein auch soziologisch interessantes Bild der Beziehungen von Johann Strauß d. J. und seiner Frau zur Familie Johann Herbecks. — *Zur Geschichte der Zwölftonmusik* legt Willi Reich die Eigenart der „Tropen“ J. M. Hayers dar und kontrastiert dazu Schönberg und dessen Schüler; es folgt ein reichhaltiges Literaturverzeichnis. — Über eine musikwissenschaftlich wichtige Autographensammlung und ihren Besitzer unterrichtet Paul Nettel: *Hans Moldenhauer, Pionier der Musikwissenschaft*; dieser, 1906 in Mainz geboren, ist seit 1938 in Spokane (Washington) ansässig. — Grundsätzliches behandeln drei Ar-

beiten. H. J. Moser umreißt (wohl als Vorform einer größeren Veröffentlichung) eine *Stil-Lehre der Musik*; er setzt die verschiedenen Arten des Stils auseinander, diskutiert Fragen seiner Einheit, Bestimmbarkeit und Vergleichbarkeit und gibt weiter Beispiele für die Differenzierung im Zeit-, Raum-, Personal- und Kunstwerkstil. — Andreas Liess gibt *Prolegomena zu einer Weltmusikgeschichtsschreibung*. Eine solche, bei der Fülle des nunmehr allerseits erarbeiteten Materials fällig, müsse weitgehend die Kulturanthropologie heranziehen, ebenso die Welt des Symbols, die den alten Begriff des Schönen hinfällig mache. Ein „knapper Abriss der Weltmusikgeschichte“ schließt sich an. — Walter Vetter warnt, unter Hinweis auf die „Dauerkrise in unserer Disziplin“ in Voraussetzung und Zweck der Musikwissenschaft vor einer Überschätzung des Zusammenhangs der Musikforschung mit der musikalischen Praxis. Zurückhaltung sei auch geboten gegen den Einbruch der „zahlreichen Errungenschaften der Naturwissenschaften und der modernen Technik in ihr Gesichtsfeld“, sie habe da nichts zu prophezeien. — Den Aufsätzen voraus geht eine Würdigung des Lebenswerks des Jubilars durch Fritz Ráček (mit Bild) und eine *Bibliographie der wissenschaftlichen Veröffentlichungen von Alfred Orel* (212 Nummern), die die etwa 100 Zeitungsaufsätze, Buch- und Konzertbesprechungen sowie die ungedruckten Rundfunkvorträge nicht enthält. Die Ausstattung des mit vielfältiger, auch amtlicher Unterstützung gedruckten Buches ist sehr gut.

Reinhold Sietz, Köln

Hans Joachim Moser: *Musik in Zeit und Raum*. Ausgewählte Abhandlungen. Berlin: Verlag Merseburger 1960. 358 S.

Wie könnte ein zu Ehrender besser gefeiert werden, als daß man *Ausgewählte Abhandlungen* aus rund fünfzig Jahren fruchtbarer Tätigseins in Forschung und Lehre herausgibt? Und noch harret ein weiterer Band *Studien zum älteren deutschen Lied* der Veröffentlichung. Möge sie bald erfolgen! Denn schon dieser erste Band ist eine überaus wertvolle Gabe. In den historischen Abhandlungen ist die Möglichkeit genutzt, das einst Geschriebene auf den heutigen Wissensstand zu bringen, im Musikpädagogischen erweisen sich weitverstreute Beiträge heute noch als wesentlich und nützlich. Man

freut sich, die *Entstehung des Dur-Gedankens*, die der 24jährige schrieb, hier wieder zu lesen; der Grundgedanke hat sich bewährt. *Schütz und das evangelische Kirchenlied* (1929 geschrieben) wäre danach zu nennen mit den beiden Folgeaufsätzen, deren letzterer 1955 den Kreis schließt. Merkwürdig, daß die inhaltreiche, neuer Entdeckungen volle Abhandlung über *Daniel Speer als Dichter und Musiker* nicht eifriger ausgenutzt wurde — vielleicht weil sie „auf dem Rain zwischen Musik und Poesie“ (Herder) steht? Folgen Abhandlungen über die Großmeister Bach, Händel, Beethoven, Brahms. Wiederum auf jenem Grenzstreifen angesiedelt ist *Eichendorff und die Musik*, die einzige umfassende Behandlung des Themas. Erstmals gedruckt erscheinen *Die Gestalt der deutschen Kirchenmusik* (1. Teil), die *Erfahrungen eines Musiklexikographen und Ist Tradition Schlampererei?* Mit Ernst und Verantwortung wird die *Gefährdung des Lebendigen durch die Technik* in einer aus dreien zusammengewachsenen größeren Studie behandelt. Eine lateinische Ansprache über *Die Musik als Band zwischen den Mittelmeerländern* bildet den hübschen Kehraus dieses 1. Teils. Aus dem 2. und 3. Teil (Ästhetik und Musikerziehung) seien als besonders aufschlußreich die großen Studien über den Tritonus und die Penultima und endlich die beiden großen musikpädagogischen Vorträge genannt, die bereits in ihren Titeln *Volksbildung als Musikerziehung* und *Musikerziehung als Handwerk, als Wissenschaft, als Kunst* die ganze Weite des pädagogischen Horizonts erweisen. Auf zwei kleine Versehen muß hingewiesen werden: (S. 1) Paul Maas und ich selbst haben gerade die Unechtheit der Pindar-Melodie schlüssig nachgewiesen; (S. 3) zur „Gasteiner Sinfonie“ machte mich W. Kahl in der Rezension meines Schubert-Büchleins darauf aufmerksam, daß schon C. F. Pohl die Identität mit der Sinfonie C-dur von 1828 behauptet habe und auch die neueste englische Schubert-Literatur (z. B. I. Reed in MLXL, 1959) darauf beharre. Aber was bedeutet das gegenüber der strotzenden, durch zwei gute Register vermittelten Fülle dieses Bandes, der ein Lebenswerk spiegelt, für das wir dankbar sein müssen!

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Bruno Nettl: *An Introduction to Folk Music in the United States*. Detroit: Wayne

State University Press 1960. Wayne State University Studies 7. 122 S.

Diese Einführung in die Volksmusik Nord-Amerikas wendet sich an Studenten und Laien in den USA, die sich über Formen und Geschichte der amerikanischen Volksmusik unterrichten wollen. Doch wird das Büchlein auch in Deutschland willkommen sein, da hier die Kenntnisse über dieses Stoffgebiet wenig verbreitet sind. Nettl gibt zunächst eine Definition des Begriffs Volksmusik im Sinne der heutigen amerikanischen Schule: er versteht darunter alles, was auf Grund mündlicher Überlieferung an Musik erworben und gepflegt wird, also nicht, wie z. B. Bartók, nur die Musik der Landbevölkerung, sondern auch die von Kindern und Erwachsenen in den Städten geübte, an Brauch und Gelegenheit gebundene, überlieferte Musik. Auf die Begriffserklärung folgt eine kurze Charakteristik der Merkmale der „Volksmusik“ und der „primitiven Musik“, wie sie Nettl ausführlicher in seinem Buch *Musik in Primitive Culture* 1956 dargestellt hat. Das nächste Kapitel „*The Ethnic Backgrounds of American Folk Music*“ zeigt, worauf es Nettl vor allem ankommt: klarzumachen, daß zwar die Volksmusik in den Staaten aus dem mitgebrachten Liedgut der Einwanderer aufgebaut ist, daß dieses aber in der Neuen Welt charakteristische Umformungen erlitten hat und weiter erleidet.

In den folgenden Kapiteln erläutert Nettl nun die wichtigsten Komponenten des so vielfältigen Erscheinungsbildes der amerikanischen Volksmusik, wobei er die Musikstile der Ureinwohner und die Einflüsse der weißen Einwanderer auf diese voranstellt. Ein Kapitel ist den britischen Überlieferungen, ein weiteres denen der sonstigen europäischen und afrikanischen Einwanderer gewidmet. Dem Volkslied der großen Städte und dem Pseudo-Volkslied der Berufssänger gelten kurze Ausblicke, die dem für die USA so charakteristischen Anteil urbaner und kommerzieller Elemente an dem Erscheinungsbild des amerikanischen Volksliedes gerecht zu werden versuchen. Ein eingeschobenes Kapitel über das Sammeln und Erforschen der Volksmusik unterbricht den Gang der methodischen Untersuchung, der erst in dem Schlußabschnitt über die Beziehungen der Volksmusik zur Kunstmusik Amerikas fortgesetzt wird. Angefügt sind 38 gut ausgewählte und charakteristische Musikbei-

sple, die zusammengefaßten Anmerkungen und eine kommentierte Zusammenstellung der wichtigsten Literatur.

Bei aller Kürze der Darstellung sind die angeschnittenen Themen mit großer Sachkenntnis und in richtiger Würdigung aller komplizierten Faktoren erörtert, die das Bild der Volksmusik in einem so faszinierenden Völkergemisch bestimmen. In dem knappen Rahmen ist weitaus mehr an guten Gedanken enthalten, als Titel und Umfang des Buches erwarten lassen.

Fritz Bose, Berlin

Jaap Kunst: *The Origin of the Kemanak*. Sonderdruck aus *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, Deel 116, 2. Afl. 1960, S. 263 bis 269.

Kemanak heißt auf Java ein Schlaginstrument aus Metall aus zwei, stets paarig gebrauchten Metallschellen oder Glocken ohne Klöppel mit seitlichem Schlitz, die aus Eisen oder Bronze zusammengebogen sind und in einen Stiel auslaufen, an dem die Schellen gefaßt und gegeneinander geschlagen werden. Man würde also das Kemanak (auf Bali „Gumanak“) besser eine Gegenschlag-schelle oder Gegenschlagglocke, nicht aber Zymbel nennen, die ein Gegenschlagbecken ist. Es findet sich in sehr ähnlicher Form auch in Afrika: K. zeigt eine Abbildung bei den Pangwe nach Teßmann, Schaeffner erwähnt es bei den Kissi. Es gelang K. einen neuen Beleg für dieses Instrument in Afrika zu entdecken, und zwar auf einer farbigen Felsmalerei am Brandberg in Südwest-Afrika, die vor etwa 3300 Jahren angefertigt wurde. Die beigegefügte Abbildung läßt keinen Zweifel daran, daß das dargestellte Instrument haargenau mit dem noch heute in Java und Bali gebrauchten übereinstimmt. Das Kemanak ist damit als alt-afrikanischer Kulturbesitz ausgewiesen. Der älteste Beleg aus Java stammt aus sehr viel jüngerer Zeit, aus dem 12. Jahrhundert. Aber es ist anzunehmen, daß es auch dort schon vorher im Gebrauch war. Kunst glaubt es mit anderen Metallgegenständen und Kulturgütern in vorchristliche Zeiten, vielleicht in die prähistorische Dong-Son-Kultur, verweisen zu können.

Demnach wären also in Afrika und in Indonesien etwa gleichzeitig solche Gegenschlag-schellen aus Metall von übereinstimmender Form in Gebrauch gewesen, eine Tatsache, die K. nur mit der Annahme eines gemeinsamen Ursprungs dieser Instrumente er-

klären zu können glaubt. Eine unabhängige Erfindung in so differenzierter Gestalt hält er mit Recht für unannehmbar. Als mutmaßliches Ursprungsland stellt K. die russisch-asiatische Steppe, die Nordhänge des Kaukasus oder die Gebiete um das östliche Mittelmeer zur Wahl, gibt aber dem letzteren den Vorzug.

Diese Mitteilung des prähistorischen Belegs für die Kemanak in Afrika benutzt K. zu grundlegenden Erörterungen über Ursprungstheorien für verschiedene Musikinstrumente, die zum Nachdenken wie zu Bedenken Anlaß geben. Die heute schon nicht mehr aktuelle Kontroverse „Entlehnung“ gegen „Völkergedanken“, d. h. der Annahme der Ausbreitung der Kultur aus einer zentralen Ursprungsquelle durch Völker- und Kulturwanderung gegen die der unabhängigen Entstehung bestimmter, an räumlich weit entfernten Stellen angetroffener Güter der materiellen geistigen Kultur, war und ist unbefriedigend und letzten Endes unfruchtbar. Sie hat höchstens insofern Resultate erzielt, als man erkannt hat, daß beide Theorien sich nicht unbedingt gegenseitig ausschließen. Wie im Fall der javanischen Kemanak auf afrikanischem Boden können wir von einer ganzen Reihe von Kultur-elementen annehmen und in einigen Fällen auch beweisen, daß sie durch direkte oder mittelbare Kulturberührung, durch Handel, Schiffahrt, Krieg, Völkerwanderung, Missionstätigkeit oder ähnliches von einem in das andere Verbreitungsgebiet gelangt oder in beide aus einem dritten, heute nicht mehr bestehenden Verbreitungsgebiet importiert worden sind. Das gilt wohl auch für die Spitzflöte, die K. gleichfalls als Beleg für solche weltweiten Kulturzusammenhänge heranzieht. Aber schon für das von ihm in den gleichen Zusammenhang gestellte Schwirrholtz muß man Bedenken tragen, dieses in allen fünf Kontinenten beheimatete Aerophon auf eine gemeinsame Ausgangsquelle zurückzuführen.

Eine solche Annahme müßte in der Konsequenz dazu führen, auch andere Instrumente, die allgemeiner Kulturbesitz der Menschheit sind, als „Entlehnungen“ aufzufassen, wie z. B. Rasseln und Klappern oder gar das Händeklatschen. Das wäre genau so absurd, als wenn man die einfachsten Geräte wie Messer, Beile, Hammer, Kleidung und Schmuck, Wirtschaftsformen und Sozialordnungen, religiöse Vorstellungen

gen und Riten, ja den Gebrauch des Feuers als von einer einzigen Ursprungsquelle ausgegangene Importe erklären wollte. Es heißt doch, die Erfindungsgabe des menschlichen Geistes allzusehr unterschätzen, wollte man von vornherein jede Möglichkeit ausschließen, daß bestimmte Geräte oder Ideen nicht nur ein einziges Mal erfunden werden könnten. Gerade die Geschichte der Neuzeit ist reich an Doppelerfindungen und am gleichzeitigen und unabhängigen Auftauchen von Ideen. So gesehen, wäre sogar für eine so spezialisierte Gestalt wie die des Kemanak die unabhängige Erfindung in Afrika und Indonesien nicht völlig ausgeschlossen, wenn nicht die Tatsache der nachgewiesenen Kulturberührungen zwischen beiden Verbreitungsgebieten in historischer wie prähistorischer Zeit für die von K. vertretene Ansicht stimmen würde. Fritz Bose, Berlin

Festival of Oriental Music and Related Arts. — Los Angeles: University of California 1960. 62 S. und 11 Taf.

Die Universität von Los Angeles veranstaltete vom 8. bis 22. Mai 1960 akademische Festtage für orientalische Musik, Tanz und Theater mit Vorträgen, Konzerten, Theateraufführungen und Filmvorführungen, bei denen neben den Lehrkräften und Schülern der Universität auch Gäste aus den betreffenden Ländern mitwirkten. Das umfangreiche Programm bot einen Überblick über die musikalische und dramatische Kunst der asiatischen Hochkulturen und sollte einem besseren Verständnis der Eigenart und des hohen Niveaus dieser exotischen Künste den Weg bereiten.

Das uns vorliegende Programmheft, vorzüglich ausgestattet und gedruckt, kommt diesem Bestreben noch dadurch entgegen, daß es zehn Aufsätze über die zur Erörterung gestellten Fachgebiete enthält, die z. T. vorzügliche Einführungen in die verschiedenen Bereiche der asiatischen Musik sind.

Fritz Bose, Berlin

Hans Hickmann: *Musicologie pharaonique*. Kehl: Heitz 1956. 165 S.

In diesem Buch vereinigt der Verfasser mehrere seiner in den *Annales du service des antiquités* in Kairo erschienenen Publikationen, die aber weniger seine positiven Beiträge zur altägyptischen Musikgeschichte als die uferlose Problematik dieses Forschungsgebietes vor Augen führen. Im Gegensatz zu

C. Sachs schätzt H. H. grundsätzlich den Einfluß des Zweistromlandes auf die Musikkultur des Niltals geringer ein, indem er insbesondere der Schaufelharfe einen rein ägyptischen Ursprung zuschreibt. In dankenswerter Weise sucht er zunächst die Terminologie der Musikinstrumente zu klären, eine Aufgabe, der nur ein Forscher gewachsen ist, der zugleich Musikwissenschaftler und Sprachkennner ist. Die größte Schwierigkeit liegt offenbar darin, daß viele Instrumente zwar archäologisch belegbar sind, aber in den altägyptischen Schriften keine entsprechenden Vokabeln zu identifizieren sind. Immerhin gelingt es dem Verfasser nicht nur, eine stattliche Reihe von Instrumenten zu benennen, sondern auch die terminologische Verwechslung von Oboe und Panpfeife zu klären.

Das Kapitel über die vermutliche Notenschrift bleibt noch sehr dunkel; und auch in seiner letzten Publikation (*Acta musicologica* 1961) kommt der Verfasser noch nicht über Vermutungen hinaus. Das Problem wird wohl kaum zu lösen sein, solange man kein Vergleichsmaterial hat, wie es einst Champollion für die Entzifferung der Hieroglyphen zur Verfügung stand.

Der Abschnitt über die Polyphonie leidet an einer theoretischen Gleichsetzung vokaler und instrumentaler Musik bzw. instrumental begleiteten Gesangs. Viele Völker haben den Instrumentalbordon entwickelt, ohne deswegen zu einer wirklichen Polyphonie vorzudringen. Die historische Entwicklung dieser Kunst der Polyphonie geht von der Vokalmusik aus, und es ist sehr unwahrscheinlich, daß der instrumentale Bordun überhaupt in diesem Sinne als Polyphonie empfunden wird oder wurde. Jedenfalls dürfte die Idee, daß die Polyphonie eine Schöpfung Altägyptens sei, schwer zu vertreten sein.

Die Deutung eines Tanzes als „Spiegeltanz“ baut sich auf einer sehr großen Zahl von Hypothesen auf, und für die spezifische Kombination der auf diese Weise gewonnenen Elemente gibt es meines Wissens auch keine ethnographischen Parallelen, die dem Verfasser sonst immer so sehr am Herzen liegen. Aber es ist ein Versuch, dem stummen Material doch einmal näher zu kommen. Da H. H. sich selbst über die Problematik dieser Versuche im klaren ist, so kann man doch hoffen, daß durch die Zähigkeit, mit der er an diesen schwierigen Fragen arbeitet, doch eines Tages etwas mehr Klar-

heit über dieses so schwer zugängliche Material gewonnen werden kann.

Marius Schneider, Köln

Kurt Huber: Volkslied und Volkstanz. Aufsätze zur Volkskunde des bajuwarischen Raumes. Hrsg. von Clara Huber und Otto Alexander von Müller unter Mitwirkung von Felix Hoerburger. Etal: Buch-Kunstverlag 1959.

Die Auswahl und Zusammenfassung der Aufsätze berechtigt den Titel, welchen die Herausgeber dem Buche zugewiesen haben. Bis auf einen Erstdruck (*Was ist ein Zwiefacher? Zur Struktur und Herkunft der bairischen Zwiefachen*, 1941) handelt es sich um Publizistik aus der Zeit von 1933—1938. Die Studien *Volkslied und Volkstanz im bajuwarischen Raum*; *Wege und Ziele neuer Volksliedforschung und Volksliedpflege*; *Das Weihnachtslied in Oberbayern um 1880* und *Wo stehen wir heute?* sind gegenwärtig zum Teil schwer zugänglich.

Es ist bekannt, daß gerade das Thema Volksmusik für Kurt Huber tiefere Bedeutung hatte; und daß er sich trotz Konzentrierung auf den bajuwarischen Raum (u. a. Sammlungen mit Kiem, Simbeck und Orff) auch mit der randeuropäischen musikalischen Folklore beschäftigt hatte. Sein Forschungsziel war, eine großangelegte Typologie des deutschen und europäischen Volksliedes zu schaffen. Diese Grundhaltung ist auch aus den Studien herauslesbar, was u. a. den Wert der Publikationen ausmacht. Das Schicksal hatte Huber vieles versagt; deshalb ist auch neben dem zeitlichen Abstand zu den Studien keine kritische Stellungnahme zu Einzelheiten möglich. Man kann indessen annehmen, daß — zusammen mit den früher herausgegebenen Nachlaßpublikationen aus den Gebieten der Philosophie, Ästhetik und Psychologie — die Persönlichkeit und Forschung Kurt Hubers eingehend gewürdigt werden wird. Waltherr Wunsch, Graz

Heinrich Wiens: Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve. Köln: Arno-Volk-Verlag 1959 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 32). 146 S.

Der Verf. bemüht sich, einen geschlossenen Abriss zum Musikleben am linken unteren Niederrhein zu geben. Der zeitliche Schwerpunkt liegt dabei auf dem 15. und 16. Jahrhundert. Regional ist jenes Gebiet gemeint, „welches sich nördlich von Krefeld und

Moers entlang des Rheins bis zur niederländischen Grenze erstreckt“ (5), ein Gebiet, in dem der kulturelle Einfluß der benachbarten Niederlande und Burgunds — trotz der bestehenden äußeren Grenzen — nicht abgebrochen ist. Indirekt behandelt W. ferner das Herzogtum Geldern sowie die Grafschaft Moers als unmittelbare Nachbarn von Kleve. Eine geschichtliche Einführung mit einem genealogischen Überblick für das Haus Kleve erleichtern dem Leser das Studium der Arbeit, die sich in sechs Hauptabschnitten mit entsprechenden Untergliederungen aufbaut.

Im I. Kapitel *Die Musik in den Niederrheinlanden, vor allem bis zu Beginn des 15. Jahrhunderts* zeichnet der Verf. auf Grund eingehender Quellenstudien ein Bild von der weltlichen Musik. So weist er in der Mitte des 15. Jahrhunderts Heinrich von Veldeke in Kleve nach, der am Hofe seine „Eneis“ vorträgt; ein Luytensleger Wolter findet sich in einer Rechnung von 1468 (18). Ferner führt W. die „fistulatori“ — in späterer Zeit „pipere“ genannt — an, „die Träger öffentlicher, sowohl festlicher als auch fröhlicher Veranstaltungen“. Der Unterschied zwischen „pipere“ und „speelude“ wird an Hand von zeitgenössischen Darstellungen niederrheinischer Maler und Bildhauer vertieft. Eingehend beschäftigt sich der Verf. sodann mit der Kirchenmusikpflege in den Stiften und Klöstern, z. B. Stift Emmerich, Xanten/Victors-Dom, den Zisterzienserniederlassungen Camp, Marienthal/Wesel, Uedern. Der Wert dieses Abschnitts dürfte wohl vor allem darin bestehen, daß W. die Bestände an Antiphonalien, Gradualien und Missalien nebst einer kleinen Quellenbeschreibung erfaßt hat, zumal durch die Einwirkungen des zweiten Weltkrieges zahlreiche Verluste an wertvollen Quellen zu beklagen sind, wodurch die vorhandenen Verzeichnisse z. T. überholt sind.

Im II. Kapitel *Die Klever Stiftsschule als herzogliche Singschule* berichtet W. über deren Gründung in Kalkar (Monterburg) am 15. Februar 1334 sowie über die Verlegung nach Kleve zu Beginn des Jahres 1341. Organisation und Zweck der vom Herzog geförderten Schule finden eingehende Behandlung. Dankenswert ist eine chronologische Namensaufstellung (39 ff.) der Scholaster (1356—1605), Rektoren (1408—1632) und Submonitoren (Konrektoren, 1550 bis 1669). Unter den Schülern ragt Johannes von

Soest (1448–1506) hervor, dem Johann I. von Kleve eine Ausbildung zum Kapellsänger zukommen läßt. Obwohl die Schule nur über drei Unterklassen verfügt, muß der Musikunterricht, der nach J. v. Soest „*solny-syrn*“, „*contrapunct*“ und „*componyrn*“ umfaßt — im nachweislichen Gegensatz zu Düsseldorf und Wesel (vgl. Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 24, Köln 1957, 26 ff., 43) — ein beachtliches Niveau erreicht haben. Das III. Kapitel (54/58) teilt W. Johannes von Soest (dem mutmaßlichen Vater des Notendruckers Tielmann Susato in Antwerpen) zu, während er in Kapitel IV *Die Musikinstrumente am Herzoglichen Hof* behandelt. An Hand eingehender Quellenforschung versucht W. eine Rekonstruktion des Instrumentariums. Unter IV, 2 werden *Zeugen höfischer Kammermusik* vorgeführt, unter denen auswärtige Musiker zu verstehen sind, die am Hofe musizierten. Daß der Verf. auch den Verbleib und Zustand der Instrumente (69 ff.) erörtert, darf als nützlich gelten.

Kapitel V *Herzogliche Musik und Musiker in Kleve* berichtet von der Tätigkeit und dem Einkommen der Musiker, wobei Quellenzitate nicht fehlen. Im letzten Kapitel *Herzogliche Musiker auf Reisen* macht der Verf. auf die Verbindungen nach Burgund, Deutschland und Italien aufmerksam. Leider setzt sich W. nicht mit den Feststellungen von Anny Piscaer, „*De zangers van het Onze Lieve Vrouwe Gilde te Bergen op Zoom*“ (Land van mijnhart 1951/52) auseinander, die eine Musikerfamilie „*de Cleve*“ in Bergen op Zoom im 16. Jahrhundert nachweist (vgl. Ch. van den Borren, *A travers les Revues* in *Revue belge de musicologie*, VIII, 1954, 135 f.). Ebenso wenig erwähnt er jenen „*Hainrich de Clevis*“, der als Kapellsänger Kaiser Ferdinands I. 1542–1549 in der Wiener Hofkapelle begegnet (vgl. Studien zur Musikwissenschaft VI, 142).

S. 47, 8 fehlt die Seitenangabe. S. 75 muß es statt „*Er bekommt vier Paar Hasen*“ wohl „*Hosen*“ heißen. Bei der Vielfalt der Personen- und Ortsnamen hätten dementprechende Register der Studie nur von Nutzen sein können. Auch ein zusammenfassendes Schlußwort wird mancher Leser vermissen. Dagegen muß die Beigabe von über 30 Abbildungen mit Musikszenen sehr begrüßt werden. Die Arbeit reiht sich wegen ihrer fundierten Quellenangaben als willkommene Bereicherung an die bisher vor-

liegenden Beiträge zur Landschafts- und Kulturraumforschung der Rheinlande an.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Franz Tack: *Der Gregorianische Choral*. Köln: Verlag Arno Volk 1960 (Das Musikwerk, Heft 18). 152 S.

Skepsis schien angesichts des Unternehmens am Platze, den gregorianischen Choral auf 17 Druckseiten erklären oder beschreiben zu wollen. Der Verf. dieses Heftes der Serie *Das Musikwerk* hat das wahre Kunststück vollbracht, die Einstimmigkeit so zu gliedern, daß man unbedenklich jedem Anfänger oder Liebhaber das Studium gerade dieses Heftes wärmstens empfehlen möchte. Tack hat sich in seiner Literaturzusammenstellung beschränkt, auf strittige Fragen wollte und konnte er nicht eingehen. Einen verhältnismäßig breiten Raum nehmen die Reformen der Zisterzienser und Dominikaner ein; sehr genau wird der Begriff des „*Reformchorals*“ umrissen. Die Schule Fellerers macht sich an Themen wie „*Medicaea*“ oder „*Canto fratto*“ (nicht zu verwechseln mit dem hier nicht erwähnten *Cantus fractus*) bemerkbar. Eine kurze Formenlehre schließt den erklärenden Teil ab.

Die Qualität der Abbildungen ist unterschiedlich. Tack gibt keine Auswahl aus der *Paléographie musicale*, sondern greift auf viel eigenes Material zurück. Ein leichtes Übergewicht rheinischer Denkmäler ist dabei in Kauf zu nehmen. Mißlich ist die Zerteilung der Abbildungen und Übertragungen der vielen Beispiele. Gerade der in die choralische Paläographie eindringende Student hätte es vielleicht begrüßt, wenn ihm hier eine leicht erschwingliche Beispielsammlung mit 127 Seiten geboten worden wäre, die Reproduktion des Originals und Transkription zusammen geboten hätte. Das soll und kann den Wert dieses Heftes nicht mindern, das zum Gelungensten gehört, was das Kleinschrifttum über den Choral zu bieten hat. Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Gilles G. Meersseman, O. P.: *Der Hymnos Akathistos im Abendland*. Bd. 2: *Gruß-Psalter, Gruß-Orationen, Gaude-Andachten und Litaneien*. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag 1960. (*Spicilegium Friburgense* 3). XVI, 392 S.

Der karolingischen Akathistos-Version und ihrem ungeahnten Einfluß auf die marianische Literatur des Mittelalters war der erste

Band dieser wichtigen Publikation gewidmet (vgl. Mf 12, 1959, 344 f.). Nun legt Meersseman weitere Formen, wie der Titel bereits ankündigt, vor, denen man ihre Verklammerung mit dem Choral nicht ohne weiteres ansieht. Daß dennoch immer wieder Schlaglichter auf unser Interessengebiet fallen, gehört zu den Überraschungen des Buches. So behandelt der Verf. ausführlich das Ersetzen der Tages-Antiphonen beim Psaltergebet durch Strophen, welche einen beliebigen Psalmvers im marianischen Sinn paraphrasieren. Nicht weniger als 150 strophige Antiphonen beginnen mit *Ave, Salve, Gaude* und bilden zusammen einen marianischen Grußhymnus, dessen Verfasser anonym bleibt (frühestes Zeugnis: Cod. Evreux 960 aus dem 12. Jahrhundert). In diesem Zusammenhang wird die Hs. Novara, Capitolare 117, fol. 14r–100v untersucht, die mit vielen neuem Antiphonen und Responsorien, welche teilweise tropiert sind, ausgestattet ist. Eine spätere Entwicklung, die Engelbert von Admont († 1331) markiert, ersetzt diese Groß-Antiphonen durch ein Elogium Mariens in strophischer Form, das in der Zusammenschau ein Rosarium (wörtlich: Blütenlese; marianisch: synonym zu *sertum* und *corona*) ergibt. Weitere Untersuchungen gelten der *Gaude*-Antiphon, deren genuine Fassung von Petrus Damiani († 1072) überliefert ist (wo wurde sie verwendet? Nach Meersseman vielleicht als Memoria B. M. V. am Schluß der Horen), sowie der schwierigen Litaneifrage, die formgeschichtlich absolut mit der Akathistosversion verbunden ist. Im Grunde streifen diese Paraphrasierungen aller Art die Tropierungstechnik des Hoch- und teilweise Spätmittelalters, deren Untersuchung auf einer viel breiteren Basis als bislang anzusetzen ist. Über deren Ursprung wissen wir so gut wie gar nichts (vgl. etwa das Beispiel aus dem Wienhäuser Liederbuch in Mf 10, 1957, S. 224, Nr. 10); das Studium eines solchen Buches könnte auf einem Gebiet, das einem Choralforscher nicht ohne weiteres vertraut ist, wertvolle Hilfe leisten.

Den zweiten Teil des Bandes nehmen die Texte ein, die man künftig wohl neben den *Analecta hymnica* zitieren wird. Die Musikforschung sei aber besonders auf ein 112 Seiten umfassendes mariologisches Glossarium aufmerksam gemacht, das wohl manche Verifizierung marianischer Texte in Ein- und Mehrstimmigkeit in Zukunft wesentlich er-

leichtern dürfte. Es wäre bedauerlich, wenn dieses wertvolle Hilfsmittel von unserer Disziplin übersehen werden würde.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Heinz Kettering: *Quellen und Studien zur Essener Musikgeschichte des Hohen Mittelalters*. Essen: Verlag W. Th. Webels, 1960 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 17). 344 S.

Diese Arbeit fordert — nicht nur, weil sie in derselben Reihe erscheint — den Vergleich mit jener von Johannes Aengenvoort besorgten Inventarisierungsarbeit (*Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense*, besprochen in Mf X, 1957, 306–307) heraus. Dort die breite Basis von 54 Handschriften, hier sind es neun, also ein Sechstel. Zudem werden auch die bereits von Ewald Jammers untersuchten frühen Choralcodices ausgeklammert, denn „für die allgemeine musik- und choralgeschichtliche Untersuchung der späteren Epoche sind sie von geringererem Wert“ (S. 14).

Ein Teil der Arbeit, umfangmäßig wieder ein Sechstel, ist bereits früher, leicht umgearbeitet, veröffentlicht worden; dazu wurde hier Stellung genommen. Das damals gefällte Urteil: „Die Arbeit wird zweifellos mit den Charakteristika, die sie an den Essener Fassungen feststellt und die anscheinend nicht allzu eigenständig sind, zum langsam entstehenden Gesamtbild der mittelalterlichen Choralgeschichte einige neue Details beisteuern“ (Mf IX, 1956, 115) kann jetzt voll und ganz unterstrichen werden. Der Verfasser glaubt zusammenfassend sagen zu können, das „Essener Musikgut“ sei stark von Köln abhängig, während der münsterische Einfluß zurückstehen mußte, aber im gleichen Zug wird beklagt, das „Fehlen eines systematischen Vergleichs des Essener Musikgutes mit entsprechenden auswärtigen Handschriften . . . unmöglich“ (S. 327). Das ist die Problematik dieser Arbeit und es will scheinen, daß dieser Mangel die präzisen, fleißigen und durchaus anerkennenswerten Untersuchungen Ketterings nicht ausgleichen oder gar aufheben kann. In dem Buch findet man sehr viel zu Prozessionsgesängen (eine wahre Fundgrube!), Sequenzen, Tropen und Hymnen, vor allem aber eine stärkere Berücksichtigung der „Historien“, die gerade im rheinischen Raum seit der vortrefflichen Arbeit von Jammers (in *Ephemerides Litur-*

gicae 1929/30) nur noch wenig bearbeitet wurden, aber es fehlt das abschließende Moment. Die Quellenlage bot dafür keine genügende Tragfähigkeit. So sehr gerade die Choralforschung sich jedes neuen Bausteines zur lokalgeschichtlichen Erkenntnis freut, so sehr wünscht sie wohl auch die Breite der Darstellung, die (siehe Aengenvoorts genannte Untersuchung) allein an möglichst vielen Quellen fruchtbar wird.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Nicola Vicentino: *L'Antica Musica ridotta alla moderna Prattica*, Rom 1555. Faksimile-Neudruck, hrsg. von Edward E. Lowinsky. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter-Verlag 1959 (Documenta Musicologica. Reihe I, Nr. XVII). 146 und (6) Bll., (2) S. Nachwort, 3 Taf.

Die Neuausgabe dieses musiktheoretischen Traktates bedarf eigentlich keinerlei Rechtfertigung. Schon lange bevor ihm H. Zenck in der Kroyer-Festschrift (1933) eine ausführliche Untersuchung widmete, zählte er zu den bedeutendsten Veröffentlichungen des musikalischen Cinquecento. Wie Lowinsky in seinem interessanten Nachwort hervorhebt, ist die Schrift im wesentlichen eine Rechtfertigung für die anlässlich der Wette mit Vicentino Lusitano in Rom 1551 erlittene Niederlage über den Gebrauch der Genera in der antiken und zeitgenössischen Musik, auch wenn die Veröffentlichung vielleicht schon früher geplant war. Die *Antica Musica* ist ein eindeutiger Thesen-traktat. Fast die ganze Schrift — ausgenommen eine Anzahl Kapitel im vierten Buch — ist auf Probleme der Chromatik und Enharmonik verwendet und behandelt die Auswirkungen des Gebrauchs dieser Genera auf alle möglichen hergebrachten Teile der Musiklehre: auf Tonarten und Modi, auf Transpositionen und Mutationen, ja selbst auf Teile der Rhythmik. Vicentino selbst bestätigt dies und unterstreicht wiederholt, daß er „Neues“ bringen wolle, entschuldigt sich, wenn er Bekanntes anführen muß und verweist häufig auf die „anderen“, wenn es sich um Probleme der Musiktheorie handelt, die ihn nicht besonders interessieren.

Es scheint uns überflüssig, die Genuslehre bei Vicentino noch einmal zu beschreiben. Sie ist oft behandelt worden, ebenso wie ihre zweifelhafte antike Basis. Vicentino hat, darauf verweist auch Lowinsky in seinem Nachwort, mehrfach unterstrichen, daß

das griechisch-römische System der Genera mangelhaft sei, da es die moderne Harmonie nicht gekannt habe.

Das erste Buch, die *Teorica Musicale* ist deshalb auch nur sehr kurz und behandelt die antike Musiklehre insoweit sie sich auf die Genera bezieht. Dabei bezieht sich Vicentino wie üblich auf Boetius, weicht jedoch u. a. insofern von ihm ab, als der diatonische Halbton (h-c) bei ihm „groß“, der chromatische (c-cis) dagegen „klein“ ist. Das zweite Buch, das erste der *Prattica*, bringt eine allgemeine Einführung in die Musik- und Notenlehre (interessant hier, daß Vicentino sämtliche Notenformen von der *Massima* bis zur *Semicroma* von den beiden Zeichen \natural und \flat ableitet [fol. 9r]) und danach eine gründliche Entwicklung der verschiedenen Genera. Das dritte Buch handelt von den *spetie* und den *modi* und deren Verhältnis zu den Genera und endlich von der musikalischen Verwendung der Genera selbst. Das vierte Buch ist allgemeiner Natur, berichtet von Mensurzeichen, Proportionen, von Fugen und Kanons (wobei besonders die ausführlichen Hinweise auf den doppelten Kontrapunkt [fol. 89 ff.] interessant sind) und gibt praktische Ratschläge für Komponisten und Ausführende. Das fünfte Buch endlich behandelt das berühmte *Ardicembalo* zur Wiedergabe chromatischer und enharmonischer Musik.

Wir wollen uns im folgenden darauf beschränken, auf einige Abschnitte aus der *Antica Musica* hinzuweisen, die uns — unabhängig von Fragen der Chromatik und der Enharmonik — wichtig erscheinen für das Musikverständnis des sechzehnten Jahrhunderts. Hierbei dürften wohl einige handschriftliche Randnotizen im Bologneser Exemplar des Traktates (Liceo Musicale, C/31) von Interesse sein, deren Verfasser mit Sicherheit der berühmte Bologneser Musiktheoretiker Ercole Bottrigari ist, denn nicht nur die Handschrift stimmt mit den in Bologna aufbewahrten autographen Traktaten Bottrigaris überein, zwischen diesen Randbemerkungen und seinen Schriften bestehen auch inhaltliche Beziehungen. Bottrigari kritisiert im wesentlichen Vicentinos Freiheiten in der Interpretation der antiken Musiktheorie und erklärt einiges rundweg als Märchen („favole“), etwa Vicentinos Bericht, wie Pythagoras das Monochord erfand (fol. 4r). Andererseits verteidigt Bottrigari (in *Il Melone Secondo*, Ferrara 1602) Vicen-

tinus Freiheiten gegen die Angriffe Sigonios. Eine dieser Randbemerkungen sei vorweggenommen: auf fol. 9r berichtet Vicentino, daß der Orgel kürzlich das As eingefügt wurde, um für das häufig gebrauchte Es die Unterquinte bereitzuhalten. Dazu schreibt Bottrigari: „*Nell' organo maggiore alla Chiesa di S. Petronio*“. Diese Bemerkung scheint mir deshalb interessant, weil die erwähnte Orgel noch heute fast unverändert erhalten ist, freilich chromatisch temperiert, und weil solche Hinweise einen Begriff von der Stimmung dieser Orgel im sechzehnten Jahrhundert geben können. Von grundsätzlicher Bedeutung ist dann Bottrigaris Hinweis auf ein 2^o libro dell' *Antica Musica*, das 1571 von einem Schüler Vicentinus (Negri) bei Gottardo Pontio in Mailand herausgegeben sein soll (fol. 61v des Bologneser Exemplars unter der Überschrift: *Titoli de i libri pubblicati da suoi discepoli*).

Vicentino baut seine ganze Musikästhetik auf dem *imitar le parole* auf (fol. 81v: „*Tutto il continente della Musica stà nel sapere dare il moto, & gradi, & consonanze, in proposito del soggetto, sopra di che s'habbi da comporre . . .*“); dieses Gebot erlaubt nicht nur, daß „grausame“ Textstellen durch Dissonanzen und ungewöhnliche Fortschreitungen ausgedrückt werden, sondern verlangt es sogar. Und so bietet sein ganzer Traktat logischerweise eine Affektenlehre. Auch die beiden neuen Genera werden ja eingeführt, da sie „süßer“ sind, als das diatonische Genus, nicht um die antike Musik zu beleben. Erst recht gilt das natürlich für die Intervalle und Moduslehre. Uns interessiert hier vor allem, daß die beiden Terzen (ähnlich wie bei Zarlino) Gefühlswert erhalten: „*il grado della Terza minore naturale, quando ascenderà sarà molle*“ (21r) . . . „*(il grado) della Terza maggiore naturale . . . è incitato e superbo*“ (22r). Was für die Terz gilt, gilt in uneingeschränktem Maße auch für die Dezime, dagegen nicht für die Sexte, deren kompliziertes Verhältnis er nicht recht zu deuten vermag, da er sie nicht wie dann Zarlino (*Istituzioni harmoniche*, GA 1589 Bd. I, S. 203) als „*intervallo composto*“ aus Quarte und Terz versteht. Aus der Verschiedenheit der Terzcharaktere resultiert dann auch eine Verschiedenheit der Modi: der fünfte und der siebente Ton (Vicentino läßt nur acht Modi gelten) sind „*allegri e superbi*“, der erste dagegen ist „*diuoto*“ und der dritte

„*mostrerà poco effetto d'allegria*“, wenn er nicht in vielstimmigen Kompositionen unter häufigem Genuswechsel verwendet wird. Die plagalen Töne sind dann wegen ihrer tiefen Lage gemessener als die authentischen (fol. 44 ff.). In diesem Falle ist Vicentino viel konsequenter als Zarlino, der in *Istituzioni harmoniche* S. 411 dem dritten Ton zwar einen „*effetto mezzano tra 'l mesto & l' allegro*“ zuschreibt „*per cagione del semiditono*“, den fünften aber besonders geeignet hält für traurige und „tränenreiche“ Texte. Die Harmonik selbst konzipiert Vicentino zum Teil noch als eine Funktion des Kontrapunkts. Er wendet sich mehrfach gegen homophone Schreibweise und denkt auch sein chromatisches System (im Gegensatz zu zahlreichen Zeitgenossen, auch zu Cipriano de Rore) rein linear. Dafür mag seine „chromatische Kadenz“ bezeichnend sein, die sich etwa während eines Akkordes $d - a - d'$ nach einem Vorhalt g' in einer Tonfolge $fis' - f' - fis'$ auflöst (fol. 61v). In diesem Akkord ist der Wechsel $fis' - f'$ harmonisch belanglos und nur als melodisches Ornament zu erklären. Andererseits fühlt Vicentino deutlich die Notwendigkeit einer vollstimmigen Harmonik, wenn er Komponisten von Bicinin darauf hinweist, daß diese „*saranno priue di compagnia, & anchora d'armonia*“ (fol. 53v und 81v). Was die Kadenzen angeht, mag ein Hinweis interessieren, der Ganzton- statt Halbtonausweichungen fordert. Diese Kadenz, „*la quale non haurà mai semitono accidentale*“, nennt Vicentino diatonische Kadenz. Gegen eine häufige Verwendung dieser diatonischen Kadenz spricht allerdings sein Rat, in der sogenannten phrygischen Kadenz (Baß z. B. $A - B - A$) die Oberstimme nicht wie üblich synkopierend ($e - a - g - a$) zu führen, da sonst die Sänger unweigerlich g singen würden, das mit dem B dissonierte. Statt dessen könnte der Komponist etwa diminuieren: $e - a - g - f - g - f - e$ (fol. 53r).

Große Aufmerksamkeit wendet Vicentino den Problemen der Metrik und der Rhythmik zu. Nach seiner Meinung ist es inzwischen erwiesen, daß die zahlreichen Proportionen, die in den Lehrbüchern der Jahrhundertwende, etwa bei Gafurio, behandelt werden, „*sono state in parte inutili alla musica*“. Für ihn bleiben nur drei Proportionen: „*la proportione sesquialtera & la Emiolia maggiore e minore, & la proportione di equalità*“ (87r). Dabei unterscheidet

er die „sesquialtera uera“ von der „mal detta sesquialtera“. Die wahre Sesquialter ist nur die, in der zweizeitige und dreizeitige Metren gleichzeitig vorgetragen werden; Verhältnisse beim Übergang aller Stimmen von Zweizeitigkeit zu Dreizeitigkeit sind dagegen so schwer zu bestimmen, daß er sie lieber „proportione di equalità“ nennt (87v.). Auch die Proportionszeichen haben bei Vicentino schon eine recht eigene Bedeutung. So zeigt er fol. 74r $\circ : \circ 2$ als „proportione equale“ und $\circ 2 : \phi$ als „proportione doppia“ an. An Schlagarten unterscheidet er „alla breve“, „alla semibreve“ und „alla sesquialtera“ (76r). Der Minimentakt fehlt, doch gibt uns ein Passus (fol. 32v) einen Hinweis darauf, daß auch Vicentino der *tactus minor* nicht fremd war. Er unterstreicht hier, daß man keine dissonanten Durchgangsmenimen mehr verwenden dürfe „*che la minima è parte che a questi tempi si sente troppo*“. Rhythmus und Tempo haben große Bedeutung, denn sie bestimmen mehr noch als Harmonie und Melodie (d. h. Intervalle und Tonart) den Charakter einer Komposition. „Lateinische“, d. h. Kirchenmusiken, müssen langsam beginnen („*il suo principio de hauerer del graue*“) und unter ihnen die Messen auch „*con grauità*“ (fol. 84v) fortfahren. Madrigale, Sonette und Canzonen verlangen am Anfang ein mittleres Tempo; Villotten, Neapolitanen und ähnliche Stücke ein schnelles. Das bezieht sich freilich nicht auf den Taktschlag, wie man gelegentlich meint, sondern auf die Notenwerte: Messen und Motetten beginnen mit Breven und Semibreven, Madrigale mit Semibreven und Minimen, Canzonetten mit Minimen und Semiminimen (78v). Die vom Komponisten gewählten Notenwerte sind vom Sänger zu beachten. Vicentino wendet sich mehrmals gegen die Sängerpraxis, längere Notenwerte zu diminuieren (83r), da diese langen Notenwerte mit Rücksicht auf den Text geschrieben wurden und die Sänger „*non hauranno rispetto alcuno di guastare un passaggio mesto*“. In diesem Zusammenhange gibt Vicentino einige ausführliche Hinweise auf die Textunterlegung, die im wesentlichen den bekannten zehn Regeln Zarlinos entsprechen (85v). Von großer Bedeutung scheinen mir die im letzten Kapitel des 4. Buches behandelten Probleme der Dynamik und Agogik (94v). Manchmal, meint Vicentino, bemerkt man „*in certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere (!), come*

sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muouere la Misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole“. Es handelt sich hier um einen der ersten Hinweise auf dynamische Abstufungen und Temposchattierungen (die damals wahrscheinlich etwas Neues waren, wie Vicentinos Hinweis anzeigt: „*non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura*“). Die dynamischen Grade gehen hier über die beiden Gegensätze piano und forte nicht hinaus. Das „*dir tardo*“ und „*presto*“ bedeutet wahrscheinlich Freiheit der Sänger, sich das Zeitmaß zu wählen, das ihnen zum Ausdruck des Textes und der Musik am angemessensten erscheint. Ob das „*mutar misura*“ nur einen plötzlichen Tempowechsel inmitten des Satzes oder auch ein langsames Ritardando bedeutet — etwa im Sinne Zacconis (*Prattica di Musica*, 1594, fol. 21v), der deutlich von „*restringere*“ und „*allargare il tatto*“ spricht, ist unklar. Diese Bemerkungen finden die begeisterte Zustimmung Bottrigaris, der am Rande notiert „*et così stà bene, et è conforme alla mente del Musico Compositore*“.

Auf einige weitere interessante Bemerkungen soll abschließend hingewiesen werden. In „modernen Kompositionen“ darf (fol. 82v) nicht den *cantus firmus*, sondern nur das erste Kontrasubjekt imitiert werden. Wenn der *cantus firmus* für eine geplante Komposition zu kurz ist, kann er auch mit einem anderen desselben Textes verbunden werden, wobei dieser transponiert werden muß, um die tonale Einheit nicht zu zerstören (hieraus ergibt sich, daß Vicentino der Tonika einen größeren Wert beimißt als dem Modus) (fol. 83r). Inwieweit die Imitationslehre die gesamte Ästhetik Vicentinos beherrscht, zeigt der Hinweis, daß nicht nur die Dichtung die Natur und die Musik die Dichtung, sondern wiederum auch die Sänger die Musik nachahmen (94r). An derselben Stelle taucht bei Vicentino zum ersten Male der Begriff „*concerto*“ auf. *Concerto* bedeutet hier, einen Abschnitt gleichmäßig (homophon) diminuirt zu singen. Später (94v) erscheint derselbe Ausdruck (*concerto*) auch allgemein für mehrstimmige Musik. Abschließend möchten wir Verlag und Herausgeber unseren Dank für diese wichtige Publikation aus dem 16. Jahrhundert sagen und die Hoffnung aussprechen, daß weitere (Cerreto!) folgen mögen.

Walter Dürr, Bologna

Ilmari Krohn: Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt. Bd. 1 (Symph. 1—3), 2 (4—6), 3 (7—9). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia 1955—1957. 370, 324, 314 S. (Suomalaisen Tiedekatemian Toimituksia. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Ser. B, Tom. 86, 99, 109).

Nun liegt das große Alterswerk Krohns mit insgesamt über tausend Seiten abgeschlossen vor. Über den ersten Band war bereits in Mf X, 1957, 445/46 Näheres gesagt worden. In den beiden anderen Bänden hat sich über das dort Vorgetragene hinaus an Einstellung, Forschungsart und Anordnung nichts geändert. Ein Schlußwort fehlt. Die Einteilung in drei Bände ist nicht zufällig, da der Verf. in den neun Symphonien drei Trilogien zu erkennen glaubt. Vielleicht ist es nun gestattet, hier, wenigstens für die drei ersten und die drei letzten Symphonien Krohns „Zusammenfassungen des mutmaßlichen Stimmungsgehalts“, ohne unterteilige Details, vorzulegen. Symphonie I: „Erweckung vom angeerbten zu persönlich erlebtem (1. Satz: Ruf zum Kämpfer Gottes, 2. Satz: Kreuzträger, 3. Satz: Feindesmacht, 4. Satz: Zum Sieg); II: Sehnsucht und Entsagen (Sehnen nach Liebe und Familienglück, Zuflucht im Heiligtum, Tanzboden unter der Dorflinde, Zähes Kämpfen bis zum Sieg); III: Herold heiliger Tonkunst (Auftrag, Vorbereitung, Abwehr, Sieg); VII: Erdenwandel Jesu Christi (Kindheit, Heilvolles Wirken, In Feindesgewalt, Durch Kreuz zum Sieg); VIII: Der Antichrist (Zum Machthaber der Welt, Berauschung, „Hochzeit des Lammes“, Entscheidung); IX: Verborgener Gott (Scheidewand, Totentanz, Christus als Hoherpriester).“ Wie man sieht, ist die Wegerichtung und -ausrichtung immer annähernd dieselbe, was auch dazu paßt, daß der heutigen Forschung diese neun Symphonien als neun „von Stufe zu Stufe immer weiter ausgreifende, kraftvollere, überzeugendere, immer eindringlicher und pakender werdende Lösungen eines einmal gestellten Problems“ (Blume in MGG II, 367) erscheinen. Krohn, der, wie man es z. B. für die Siebente verfolgen kann (Bd. III, 39/40), stets, wo es nur angeht, auf den Anregungen und Vermutungen seiner Vorgänger, auswählend, die Deutungen aufbaut, gesteht selbst, der „Rundgang durch die Stimmungsfolge der (ersten) Symphonie habe auf den vielfach verpönten und als gefährlich be-

zeichneten Pfaden programmatischer Deutung weiter geführt, als es beim Beginnen dieser Untersuchung geplant war“ (Bd. I, 129), doch habe ihn der Stoff „mit unwiderstehlicher Gewalt“ ins Programm sozusagen hineingerissen — was bei dem Verf., der seine Ausbildung in der Zeit echterer Wagnerbegeisterung abschloß, und angesichts so vieler, z. T. bestechender Vorgänger, begreiflich ist.

Betrachtet man nun unvoreingenommen die Leitmotivtafeln, so glaubt man sich versetzt in die Zeiten der „greulichen Musikführerweis“ (Pfitzner), die auf die Dauer der objektiven Würdigung des Meisters mehr geschadet als genützt haben. Da gibt es ein Sturmmandelmotiv, Brautkronenmotiv, Lebehochmotiv, Skelettmotiv, und ein kleines, nahezu apokalyptisches Pandämonium zoologicum — in dem der Löwe zu fast astrologischen Ehren kommt — zeigt, wie nah der Schritt vom Erhabenen zum — Lästigen ist. Trotzdem ist die vorwiegend theologisch-philosophische (auch für Krohns eigenes Schaffen bezeichnende) Einstellung Zeugnis einer kongenialen Einfühlung des protestantischen Finnen I. Krohn in die Seelenhaltung des katholischen Österreicherers A. Bruckner. Eine andere Frage ist, was Bruckner, dem sich Verf. stets mit brüderlicher Ehrfurcht naht, zu solchen Deutungen gesagt hätte. Er gehörte keineswegs zu den „literarisch Bedingten“, seine eigenen spärlichen Deutungen sind primitiv und zufällig, und Schalks gelegentliche programmatische Ausführungen, so zu der Siebenten (die sich wohl von Krohns Mutmaßungen erheblich unterscheiden haben werden), lehnte er humorvoll ab (Blume a. a. O. 377). Noch wichtiger, aktueller ist die Frage, ob die (wie Stichproben zeigen, philologisch exakten und spürsamen) überdetaillierten Einzelanalysen, niedergelegt meist in den Kapiteln „Die Perioden“ und „Analysetabelle über die Formgestaltung“, für die Erkenntnis, nicht nur Kenntnis, Brucknerschen Schaffens wirklich förderlich sein werden — so nützlich schon jetzt die subtilen Vergleiche zwischen den verschiedenen Druckfassungen sind.

Die Register sind gut; man hätte sich wohl eine Voranstellung des nur im ersten Bande erscheinenden Abkürzungsverzeichnisses für die anderen Bände gewünscht. Infolge dieser 61, z. T. ungewohnten Abkürzungen und gewisser graphischer Besonderheiten (z. B. Bd. III, 292: „Die Per ist von gep:r zu

umsperr erweitert, 2 Zp:e 2-hebiger Zn sind... eingefügt“) liest sich das Buch manchmal nicht leicht.

Betrachtet man das Werk, über das auch hier nur das Nötigste gesagt wurde und das immerhin die Finnische Akademie in den Kreis ihrer Veröffentlichungen aufnahm, abschließend als Ganzes, so erscheint es als Legitimum (nicht Curiosum) posthumer Hermeneutik, ein Apokryphon also, das — angesichts so viel Fleiß, Scharfsinn, ethischer Festigkeit, religiöser Erkenntnis und gläubiger Verehrung — für den geduldig Vertrauenden „gleichwohl gut und nützlich zu lesen ist“. Trotzdem behält der Vers K. Spittlers auch hier seine Gültigkeit: „Musik beschreiben ist leicht und nicht beschwerlich, Musik zu deuten ist schwer und oft gefährlich.“ Reinhold Sietz, Köln

Mátyas Horányi: Das Esterházy'sche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts (mit 82 Abbildungen). Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959. 268 S.

Mit dieser zum Haydn-Jubiläumsjahr erschienenen Publikation gibt der ungarische Theaterwissenschaftler Mátyas Horányi einen ersten gediegenen Gesamtüberblick über das Theaterleben und die Festlichkeiten am Hofe der Fürsten Esterházy von etwa 1600 bis zur Beendigung des Opernbetriebs im Jahre 1813. Der auf Goethes Bezeichnung zurückgehende Titel dieser Darstellung „Das Esterházy'sche Feenreich“ kennzeichnet sofort das wesentliche Anliegen dieses Buches, das nicht nur das Theaterleben, sondern auch die Pracht und den Prunk der Fürsten Esterházy deutlich machen will.

Die Stärke dieser Studie liegt in dem Versuch, an Hand der erhalten gebliebenen Rechnungen und Aktenbelege der verschiedensten Art den Theaterspielplan genau festzuhalten. Freilich würde die Abhandlung über die Registrierung der Tatsachen hinaus an Lebendigkeit gewinnen, wenn die Auseinandersetzung mit den geistigen Gehalten der gespielten Stücke nicht so oft zu kurz käme oder sogar gemieden würde. Die Arbeit ist mehr zu einem Dokumentenbuch geworden, in dem man immer wieder gern nachschlagen wird. In zahlreichen Reproduktionen, die auf ausgezeichnetem Kunstdruckpapier — gelegentlich sogar farbig — wiedergegeben werden, vermittelt H. einen

nachhaltigen Eindruck von den esterházy'schen Kostüm- und Bühnenentwürfen, wie überhaupt diese Publikation durch ihre besonders gediegene und ausgesuchte Ausstattung herausragt.

Der ursprünglich ungarisch abgefaßte Text ist sehr flüssig und gewissenhaft von einem leider ungenannt gebliebenen Übersetzer ins Deutsche übertragen worden: Es ist nur zu bemerken, daß das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nicolaus nicht geblasen, sondern gestrichen wird (S. 38). Von den wenigen in der Eile stehengebliebenen Druckfehlern seien hier nur jene genannt, die den Sinn verschleiern: S. 148, drittletzte Zeile des 4. Abschnitts ist das Wort *nicht* vergessen worden; S. 186, 2. Zeile des 2. Abschnitts muß es *als* statt *und* sowie S. 143 in der letzten Zeile *späteren* statt *späteren* heißen. An sachlichen Verbesserungsvorschlägen seien hier noch erwähnt: Im Katalog der Textbücher, die durch Fundorte oder Quittungen belegt sind, wird das Libretto zur Oper *Le gare generose* von Paisiello nicht genannt, obwohl auf Seite 148 der Rechnungsbeleg vom 20. August 1787 (Signatur A. M. 40 12 der Esterházy-Sammlung) angeführt wird. Bei der Erwähnung der zwischen 1810 und 1813 auf dem fürstlichen Theater gegebenen Opern werden die Komponisten verschwiegen. Die bereits in Pohls Biographie vorhandenen Widersprüche über den Autor der Oper *Arcifanfano*, die Haydn in Eszterháza aufgeführt hat, und die Pohl einmal richtig Dittersdorf, das andere Mal irrtümlich Gaßmann zuschreibt (S. 8 und 368), sind hier — wie übrigens auch im Artikel Gaßmann der MGG — unentdeckt geblieben. Erst Dénes Bartha und László Somfai haben auf diese gegensätzlichen Angaben bei Pohl aufmerksam gemacht (*Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest 1960). Bartha und Somfai ergänzen nicht nur grundlegend die Arbeit Horányis hinsichtlich des esterházy'schen Opernbetriebs, sondern bringen auch eine ausführliche Würdigung und Kritik dieser theatergeschichtlichen Publikation.

Hubert Unverricht, Köln

Ake Eliaeson und Gösta Percy: Goethe in der nordischen Musik. Stockholm: A. B. Seelig und Co. 1959. 175 S.

Das schmucke Bändchen gibt zum erstenmal eine von Eliaeson verfaßte Bibliographie

der Goethe-Vertonungen in der Musik der vier nordischen Länder Dänemark, Schweden, Finnland und Norwegen. Wir begrüßen das mit Dank, nicht minder, daß der Text in deutscher Sprache gegeben wird. (Die kleinen, aber störenden Versehen in der Übersetzung werden sich für eine Neuaufgabe unschwer korrigieren lassen.) Die musikgeschichtliche Auswertung hat Gösta Percy betreut, unter Mitwirkung von Erling Winkel (Dänemark), Greta Dahlström (Finnland), Øystein Gauksstad (Norwegen); P. selbst hat den Beitrag über Schweden beigeleitet. In diesen Aufsätzen wird ein Stück Geistesgeschichte der nordischen Länder deutlich, unter denen Norwegen sich am spätesten der Goetheschen Dichtung geöffnet hat. Die Goethezeit selbst ist in Dänemark mit musikgeschichtlich hervorragenden Namen wie Kunzen, Grönland, Weyse, Kuhlau, Berggreen vertreten, in Schweden mit Haeffner, Nordblom, Rosén und besonders mit Geijer und Lindblad, deren erste gemeinsame Liedersammlung mit drei Goethe-Vertonungen 1824 erschien. Finnland und Norwegen treten für diese Frühzeit noch etwas zurück. Einige aufschlußreiche Einzelheiten seien noch angemerkt: der Beginn mit Kalendern 1813 und 1818 (S. 52/53), die merkwürdige Persönlichkeit von Friedrich Pacius (geb. Hamburg 1809, berufen nach Helsingfors 1834), der 15jährig bereits Goethe-Gedichte komponiert. (Von wem stammt der Text „*Wie so innig möcht' ich sagen*“?) Ferner, daß der norwegische Komponist Kjerulf mit einem Goethe-Lied 1841 debütiert, Grieg nur einen einzigen Goethe-Text vertont. Am bedeutendsten erscheint mir, daß Adam G. Oehlenschläger, Dänemarks großer Dichter und Goethe-Übersetzer, 1830 dem Komponisten Berggreen unter anderem acht Goethe-Melodien in die Feder diktierte, die dieser viel später (1857) herausgab. Das ist nur einiges Wenige aus einem großen Material, das auch das späte 19. und das 20. Jahrhundert mitumfaßt.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Wolfgang Suppan: Hanns Holenia. Eine Würdigung seines Lebens und Schaffens. (Musik aus der Steiermark. Reihe 4: Beiträge zur steirischen Musikforschung Bd. 3). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960. 112 S.

Aus Anlaß des 70. Geburtstages von Hanns Holenia wurde dem Jubilar, dessen Name in Österreich einen guten Klang hat, eine ausführliche, reichlichen Raum zur Verfügung stellende Geburtstagsgabe in Form einer Monographie zuteil. Gratulationstexte mehrerer Persönlichkeiten sowie ein Gratulantenverzeichnis leiten zur Würdigung von Persönlichkeit und Werken über. Mit treffenden Worten und Notenbeispielen führt der Verf. den Leser durch die Welt der Lieder, der Kammermusik, Instrumentalwerke und Opern des in der Spätromantik beheimateten Komponisten. Ein Werkverzeichnis sowie ein Stammbaum und mehrere gut gelungene Abbildungen verleihen zusammen mit einem Register dem Büchlein den Wert eines kleinen Kompendiums über Leben und Schaffen des Jubilars.

Richard Schaal, Schliersee

Wolfgang Suppan: Heinrich Eduard Josef von Lannoy (1787—1853). Leben und Werke. (Musik aus der Steiermark. Reihe 4: Beiträge zur Steirischen Musikforschung Bd. 2). Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1960. 100 S.

Lannoy gehört nicht zu den Komponisten, deren Werke Ewigkeitswert beanspruchen. Seine Tonschöpfungen sind von ausgesprochen bescheidener Bedeutung. Trotzdem war es sinnvoll, Leben und Werk dieses auch als Schriftsteller und Organisator tätigen Mannes näher zu beleuchten, da seine musikgeschichtliche Zuordnung zum vormärzlichen Wiener Musikleben erst nach genauer Detailkenntnis seines Schaffens zweckmäßig erschien. Die als stark gekürzte Ausgabe zur 1959 approbierten Dissertation des Verf. erschienene Veröffentlichung gibt an Hand von Material aus Brüsseler Archiven neue Aufschlüsse über die altflandrische Familie. Nicht ohne Verdienst war Lannoys Wirksamkeit als Dirigent in Konzerten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, wo er sich auch organisatorisch betätigte. Der Verf. bietet ein quellenkundlich fundiertes Bild des Lebensganges und weist mit Geschick auf Lannoys Verhältnis zu den Zeitgenossen hin. Erstaunlich bleibt des Komponisten Verständnislosigkeit für Schubert. An Kompositionen liegen aus Lannoys Feder 174 Werke vor, von denen nach Angaben des Verf. Opern, Singspiele, Melodramen und Bühnenwerke das Übergewicht haben. Besonders erfolgreich erwies sich das

Melodram *Ein Uhr* mit über 150 Aufführungen. Man vermißt eine ausführliche und spezielle Charakterisierung der Stilmerkmale des Komponisten für den Bereich der Bühnenwerke. Auch die Darstellung der Lieder, Gesangsduette und Chorlieder kommt in der vorliegenden Fassung zu kurz. Man fragt sich unwillkürlich, ob die Veröffentlichung einer derart beschnittenen Dissertation überhaupt sinnvoll ist. Im Anschluß an die ebenfalls allzu kurze Charakterisierung der Instrumentalwerke, von denen die Symphonien infolge ihres Sequenzenreichtums und „überladener und zu dicker akkordischer Begleitung“ gegenüber den Tanzsätzen wesentlich schwächer erscheinen, geht der Verf. ausführlicher auf die schriftstellerischen Arbeiten Lannoy's ein. Ein ausführliches und sauber gearbeitetes Verzeichnis der Kompositionen von Lannoy beschließt die wenig glückliche Kurzfassung des sicherlich kennenswerten Dissertation-Originals von 305 Seiten. Auf den Lannoy-Nachlaß in der Bibliothek des Steiermärkischen Landeskonservatoriums sei auch an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

Richard Schaal, Schliersee

Frans van Molle: Identification d'un portrait de Gilles Joye attribué à Memlinc. (Les primitifs flamands. III. Contributions à l'étude des primitifs flamands. 3). Bruxelles: Centre National de Recherches „Primitifs Flamands“ 1960. 26 S., davon 6 Tafeln.

In dieser primär kunsthistorischen Studie wird dokumentarisch nachgewiesen, daß das Porträt eines Unbekannten aus dem Sterling and Francine Clark Art Institute, USA, das 1472 gemalt wurde und seit M. J. Friedländers Untersuchungen Memling zugeschrieben wird, den Kanonikus, Dichter und Komponisten Egidius (Gilles) Joye (ca. 1425 bis 31. 12. 1483 in Brügge) darstellt. Es handelt sich damit um eins der ganz wenigen identifizierten bedeutenden Musikerporträts der Zeit. Neben der kunsthistorischen Bedeutung des Werkes wird der Lebenslauf des Komponisten mit minutiöser Genauigkeit und reich dokumentiert dargestellt, so daß ein anziehendes und ungewöhnlich farbiges Gesamtbild der vielseitigen Persönlichkeit Joyes entsteht. Die Chanson „*Ce qu'on fait a catimini*“ (Abdruck nach Plamenac, *Musical Quarterly* 37, 1951, 541) ist der schön ausgestatteten Studie beigegeben.

Ludwig Finscher, Kiel

H. K. Andrews: *An Introduction to the Technique of Palestrina*. London: Novello & Comp. 1958. 256 S.

Nach den grundlegenden Studien über Palestrinas Kontrapunkt von K. Jeppesen und R. O. Morris gibt H. K. Andrews eine neue Zusammenfassung der Satzgestaltung der altklassischen Polyphonie, ausgehend von den Kirchentonarten und ihrer thematischen Behandlung. Die Untersuchung des Sukzessiv- und Simultan-Intervalls, die zur Dissonanzbehandlung weiterführt, bildet die Grundlage zur Behandlung der kontrapunktischen Techniken, die an zahlreichen Beispielen dargelegt werden. In der klaren Unterscheidung von Tempus- und Rhythmus-Ordnung des Satzes und der Deklamation finden Struktur und Form der Polyphonie ihre Begründung, wobei das Problem der Textunterlage im Anschluß an Zarlinos Deklamations-Regeln noch besonders behandelt wird.

Die Arbeit beschränkt sich auf eine eingehende Analyse der gewählten Beispiele, ohne auf die geschichtlichen Zusammenhänge, die im Konzil von Trient und durch die Kardinalskommission (vgl. K. Weinmann, *Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik*, Leipzig 1919) das Wort-Ton-Verhältnis in neuem Sinne forderten, hinzuweisen. Auch die musikalische Symbolik und das Problem der rhetorischen Figuren sind zur Begründung satztechnischer Gegebenheiten in Verbindung mit dem Wort nicht herangezogen. Bereits im Titel ist aber die Arbeit auf die Technik Palestrinas eingeschränkt. In dieser Richtung bringt das Buch eine treffliche Zusammenfassung der analytisch gewonnenen und eingehend in Beispielen belegten satztechnischen Gegebenheiten als Grundlage der Erkenntnis der Struktur der altklassischen Polyphonie.

K. G. Fellerer, Köln

Edward Dent: *Alessandro Scarlatti: His Life and Works*. New Impression with preface and additional notes by Frank Walker. London: Edward Arnold Publishers Ltd. 1960. 252 S.

Edward Dents erstes Buch, 1905 erschienen, gehört zu den Werken, die zwar in vielen Einzelheiten durch neuere Forschungsergebnisse zu ergänzen, aber trotzdem noch immer unentbehrlich und bis heute die Grundlage unseres Bildes von ihrem Gegenstand sind. Daraus ergibt sich der Wunsch nach

einer Neuauflage und gleichzeitig das Problem, wie die neuen Forschungsergebnisse zur Sprache gebracht werden können, zumal praktische Erwägungen im allgemeinen für einen fotomechanischen Nachdruck sprechen. Um einen solchen handelt es sich auch hier. Frank Walker hat in *Additional Notes* das zusammengefaßt, was sich inzwischen an Berichtigungen für die biographischen Daten und das Werkverzeichnis, insbesondere durch die Arbeiten von Alfred Lorenz und Ulisse Prota-Giurleo, ergeben hat. Man hätte sich in diesem dankenswerten Neudruck aber wenigstens doch noch ein Verzeichnis der inzwischen erschienenen Literatur gewünscht.

Helmut Hucke, Frankfurt am Main

Marcel Schneider: Franz Schubert in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. (Aus dem Franz. übertr. v. Walter Deppisch. Den dokumentarischen und bibliographischen Anhang bearbeitete Paul Raabe.) Hamburg: Rowohlt 1958. (rowohlts monographien). 175 S.

Als Ferdinand Luib 1857/58 Material für seine geplante, aber nie erschienene Schubertbiographie sammelte, schrieb ihm Bauernfeld: „*Sein inneres Leben mit Freunden und Gleichgesinnten bietet so wenig faßbare biographische Züge dar und ließe sich etwa nur in einer Art poetischer Schilderung darstellen.*“ In einer solchen „poetischen Schilderung“ gefällt sich der Verfasser dieser neuen Schubertbiographie gleich in ihrem einleitenden Kapitel „*Der Himmel*“: „*Wäre Franz Seraph (Schubert) jemals nach Italien gekommen, ihn hätte, gleich uns, ein Gemälde Giovanni di Paolos in der Akademie der Schönen Künste zu Siena sehr beeindruckt: er hätte das Paradies so geschaut, wie er es immer erträumte*“ (S. 7). Feuilletonistisches Blendwerk dieser Art hat die Wege des Schubertschrifttums bekanntlich bis in die jüngste Zeit hinein begleitet, ehe neben anderen Hans Költzsch mit seinem bahnbrechenden Buch über Schuberts Klavier-sonaten (1927) den Versuch zur „*Errichtung eines modernen wissenschaftlichen Schubertbildes*“ unternehmen konnte. Bis zu welchem Grade man aber auf der anderen Seite alsdann solche Verdienste der Musikwissenschaft zu verkennen pflegt, zeigen symptomatisch folgende Sätze aus der vorliegenden neuen Biographie (S. 20): Schuberts Musik „*ist nichts als ein in Töne verwandeltes, unendliches Sehnen nach dem*

Jenseits. In ihrem Lyrismus drückt sich ihr Heimweh nach diesem Jenseits aus — und ist sie zugleich auch schon dort angelangt. Seine Werke erscheinen wie Fragmente einer „immerwährenden Dichtung“, die sich zwar in Tönen offenbart, aber gleichwohl nichts Endgültiges aussagt. Sie ist weder Erfüllung noch Besinnung, sondern Bewegung, Handlung. Diejenigen, die die Musikwissenschaft über alles stellen, die die Form anbeten, werden unempfindlich für die wahre Größe Schuberts bleiben. Was sein so unvergleichlich lyrisches Genie kennzeichnet, ist eben dieses sein leidenschaftliches Streben nach einer anderen Welt.“

Daß Schubert einige Variationen über eigene Themen schrieb, „*mußte natürlich die Musikwissenschaftler beeindrucken*“ (S. 109). Bis zu welchem Grade dies der Fall war, erfährt man freilich nicht. P. Mies hat sich (Schubert, *der Meister des Liedes*, 1928, S. 255 ff.) gründlich mit dem Problem vokaler und instrumentaler Formung an Hand der instrumentalen Variationen über eigene Liedthemen auseinandergesetzt und gelangt nach subtilen schaffenspsychologischen Untersuchungen zu der Erkenntnis, daß diese Variationen einen Meister voraussetzen, „*der nicht nur gefühlsmäßig seine Kunst kennt; ihre Planmäßigkeit und Sicherheit ist nur mit einem bewußten Wissen von den Keiten instrumentaler und vokaler Formen zu erklären.*“ Was besagt solch wissenschaftlich fundierten Erkenntnissen gegenüber die ganz vage Behauptung Schneiders (S. 110), „*daß Schuberts größerer Plan war, aus jeder seiner Kompositionen ein erweitertes Lied zu machen*“. An den vorliegenden kammermusikalischen Versuchen „*sah er, daß er im Begriff war, seinen Plan zu verwirklichen — sah, daß das ganze Werk, wie umfangreich es immer werden möge, eines Tages einem einzigen Gesang des Herzens, einem einzigen, dem Lied so eigenen lyrischen Verströmen gleichen könne.*“

Doch genug der Zitate. Sie können am besten zeigen, welche Sprache der Verf. spricht. Man kann sich nur wundern, daß solche phrasengeschwollene Art der Musikbeschreibung noch immer ihre Blüten treibt. Nachdem W. Vetter sein Buch *Der Klassiker Schubert* vorgelegt hat, soll Schubert immer noch der Komponist sein, „*der seine Werke bis in die letzte Note mit romantischen Elementen durchdrang*“ (S. 31). Mir ist nicht

geläufig, daß die in der Serie V der Gesamtausgabe veröffentlichten Jugendquartette unter dem Namen „*Quartette der Serie V*“ bekannt sein sollten (S. 38). Allenfalls spricht man im Anschluß an eine Mitteilung des Bruders Ferdinand von „*Quartetten in unbestimmten, wechselnden Tonarten*“. Das posthum 1923 herausgegebene Klaviertrio (Originaltitel „*Sonate*“) von 1812 steht in B-dur, nicht h-moll (ebenda). Spauns bekannter Augenzeugenbericht von der Entstehung des „*Erkönigs*“ in einem einmaligen Rausch der Begeisterung veranlaßt den Verf. zu der verallgemeinernden Feststellung: „*So und nicht anders vollzieht sich der Schöpfungsvorgang in der Lyrik*“ (ebenda S. 73). Allein schon die schöne Faksimileausgabe des Autographs der „*Winterreise*“, die wir dem Bärenreiter-Verlag verdanken, zeigt uns mit vielen Streichungen, Änderungen und Verbesserungen im ersten Teil den bewußt und nicht mit einer „*Flucht in den Traum*“ schaffenden Lyriker Schubert. Es dürfte auch kaum „*so gut wie unmöglich*“ sein, „*innerhalb seines Liedschaffens eine Entwicklung oder auch nur einen Stilwechsel festzustellen*“ (S. 97), zugegeben das Einmalige von „*Gretchen am Spinnrad*“. „*Schon seine ersten Werke weisen die gleiche Kühnheit der Modulation, die gleiche Glut der Empfindung auf wie die späte „Winterreise“ oder der „Schwanengesang*“. Seine Lieder spiegeln alle die Gefühlsregungen eines ebenso genialen wie sensiblen Herzens wieder.“ Eine Entwicklung in Schuberts Lied läßt sich freilich mit solchen musikbeschreibenden Phrasen leicht weglegen, aber doch auch mit stilkritischen Mitteln, wie es Mies in seinem genannten Buch gelungen ist, bis ins einzelne beweisen. Er kann deutlich genug Lehrjahre und Meisterjahre unterscheiden. Bei der 4. Sinfonie (S. 128) ist der Einfluß Mozarts (Einleitung!) nicht zu überhören. Das Scherzo der h-moll-Sinfonie hat Schubert nicht etwa „*später in einer für Klavier veröffentlichten Fassung vollendet*“ (S. 131). Es schließt sich in dieser Gestalt der Klavierskizze der beiden ersten Sätze organisch an (Revisionsbericht S. 23 ff.). Im Werkverzeichnis, das allerdings dem Inhalt der Gesamtausgabe folgt, sollte das Quartett C-dur von 1812 nicht mehr als Fragment bezeichnet werden, nachdem es Maurice J. E. Brown aus der Sammlung des Konsuls Otto Taussig in Malmö rekonstru-

iert und 1954 in Stimmen herausgegeben hat.

Dieses Werkverzeichnis und die Bibliographie geben als einzige Teile des Buches zu Beanstandungen keinen Anlaß. Für sie ist auch nicht sein Verfasser, sondern Paul Raabe verantwortlich. Freilich hatte er es nicht allzu schwer. Für das Werkverzeichnis hatte er als Vorlage die Gesamtausgabe und für die Bibliographie mein *Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828 — 1929, 1938*, wenigstens für die bis 1928 erschienene Literatur. Daß er sie darüber hinaus bis 1957 ergänzt hat — das Ganze konnte natürlich nur eine auf 5 Seiten zusammengedrückte Auswahl sein —, ist lebhaft zu begrüßen. Willi Kahl, Köln

Walter Haacke: Heinrich Schütz. Eine Schilderung seines Lebens und Wirkens. Königstein im Taunus: Langewiesche-Bücherei (1960). 64 S. mit 22 Abbildungen auf 14 Tafeln.

Sorgfältig in der Auswahl des Stoffes, ansprechend in der Art der Erzählung schildert das Büchlein Leben und Umwelt, Lebensauffassung und Wirkungskreis des Meisters, bekräftigt den Bericht durch viele Selbstzeugnisse, veranschaulicht ihn durch gut reproduzierte Abbildungen, rahmt ihn geschickt ein durch eine Skizze der Wiederentdeckung und -belebung Schützens. In Frankfurt/Oder und Jena studierte dieser vor seiner ersten Italienreise aber doch wohl nicht (S. 8); und er schrieb am 3. 11. 1628 aus Venedig nicht, daß sich hier inzwischen der Kompositionsstil (allgemein) verbessert habe (S. 29, wo es Z. 7 v. o. auch *dan* statt *dann* heißen muß, wenn schon die originale Schreibweise beibehalten werden soll, und Z. 7 v. u. *Dresdener*); und seine Musikalischen Exequien sind nicht „*sechs- bis achttimmig*“, und nur deren I. Teil bildet die Form einer deutschen Begräbnis-Messe (S. 39). Wo gibt es die S. 57 genannten Bemerkungen von Schütz über weltliche Kompositionen, die so mokant klingen wie Bachs Äußerung über die *schönen Dresdener Liederchen*? — „*Schützens Geist spricht aus jedem Ton seines großen Werkes*“ (S. 4). Aber wie geht das zu? Wird nicht mit solchen Sätzen (auch S. 25 unten, S. 39 oben u. ö.) vom Leser verlangt, die Verbindung von „*Leben*“ und „*Werk*“ selbst herzustellen, die er jedoch nicht leisten kann, sondern die konkret zu vollziehen eben Sache des Bio-

graphen ist, auch und besonders in einer für den Laien bestimmten Schrift? Ist nicht eine Biographie (sofern es sich nicht um weitere Detailforschung handelt) eigentlich erst dann geschrieben, wenn dies geleistet ist? Doch ist mit dieser Bemerkung keineswegs speziell dieses liebevoll geschriebene Büchlein gemeint, das ja seine Aufgabe im Untertitel abgegrenzt hat. Aber ist solche Abgrenzung sinnvoll?

Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br.

Pieter Hellendaal: (6) Concerti grossi op. 3, hrsg. von Hans Brandts Buys. (Monumenta Musica Neerlandica 1). Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1959. 103 S.

Erst in jüngster Zeit wurde Hellendaal (geb. um 1720) als bedeutender Sohn der Niederlande von seinen Landsleuten entdeckt. Daß es eine musikgeschichtlich aufschlußreiche und für die heutige Musikübung ergiebige Entdeckung war, bezeugt der erste Band der *Monumenta Musica Neerlandica* als kritische Neu-Ausgabe der Concerti grossi. Das Opus ist das einzige Sammelwerk dieser Gattung von Hellendaal, gleichwohl wird es als sein „bestes Werk“ schlechthin bezeichnet (Charles L. Dudworth in MGG). Jedenfalls ist es ein Denkmal reifer Spätkunst (es erschien 1758) und ebenso der ausgesprochenen Formbegabung des Komponisten wie auch seiner glücklichen Erfindungsgabe, deren Kraft und Schlichtheit an Händel gemahnt, mit dessen Kunst Hellendaal noch bei Lebzeiten des Großmeisters in London in enge Berührung gekommen ist. Er verzichtet in seinen Konzerten auf den Bläser-Kontrast. Dafür weiß er die Klangwelt der Streich-Instrumente um so reicher zu gruppieren, indem er neben das echte Concertino als Klangverengung eine — ebenfalls periodische — Stimmenvermehrung als Erweiterung über das Tutti hinaus stellt, so daß aus dem vierstimmigen Satz auch ein fünf-, sechs- und siebenstimmiger wird, das alles in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit. Bei manchen Stücken tritt das konzertante Prinzip wiederum zurück. Sie nähern sich dem, was Mattheson als „starke Sonaten“ benannt hat. Man könnte sich die Ausführung auch in kammermusikalischer Besetzung denken (s. Tafel 6 in Bd. 6 der MGG). Immer aber rechnet der Komponist, der in seinen besten Jahren selber ein geachteter Violinist war (als Knabe Tartini-Schüler), mit kerniger Substanz bei jedem Ton. Das Ideal ist jener

klangsatte barocke Streichersatz, dessen erzieherische Wirkung auf unsere Schüler-, Studenten- und Liebhaber-Orchester seit langem bemerkt worden ist. Die sechs Zyklen beginnen alle in der Grave-Haltung der französischen Ouvertüre. Aber dann gibt es keine Gleichförmigkeit mehr. Die nachfolgenden Sätze nutzen in Freiheit die Möglichkeiten der späten Suitenkunst und des *Ancient Style*, an dem die Engländer am treuesten und am längsten festgehalten haben. Dabei ist es von erhöhtem Reiz, daß Hellendaal den Mut gehabt hat, auch Modernes („Galantes“) in einzelnen Sätzen einzufügen, und dies so, daß wir den Übergang vom einen zum anderen nicht als Bruch, sondern als Wachstum erkennen. — Hans Brandts Buys, Präsident der 1947 ins Leben getretenen Hellendaal-Gesellschaft, konnte sich als Herausgeber, nach sorgfältiger Überprüfung des Textes, auf kleine Hilfen für den heutigen Spieler beschränken. Er hat über alles genaue Rechenschaft abgelegt. Die Reihe der holländischen Monumente verdankt ihm einen glücklichen Beginn.

Kurt Stephenson, Bonn

Thirty Chansons for Three and Four Voices from Attaignant's Collections, hrsg. v. Albert Seay. (Collegium Musicum Bd. 2). Yale University, Department of Music 1960. VIII u. 145 S.

Von den etwa 2000 durch Attaignant im Druck veröffentlichten Chansons wurde bisher nur ein kleiner Teil in Neudrucken vorgelegt, und zwar von Expert, Eitner, Cauchie, Lesure u. a., denen sich hier eine weitere Auswahl von dreißig bisher unveröffentlichten Chansons anschließt. Sie wurde den frühen Drucken Attaignants aus den Jahren 1529—1543 entnommen, die vielfältiger sind als seine späteren Sammelwerke. Die Neuausgabe will vor allem praktischen Ausführungen dienen, da das Interesse für diese Musik heute im Konzertleben im Wachsen ist. Diesem Zweck dient auch ein den Chansons durchweg unterlegter Klavierauszug; verkürzte Notenwerte sowie durchgezogene Taktstriche erleichtern die Benutzung. Unter den Komponisten befinden sich bekannte Namen wie Certon, Févin, Gombert, Jannequin, Sermisy, Willaert, auch weniger bekannte wie Duboys, Roquelay, Passereau, Ysore und René, dessen derb-komische Chanson „Gros Jehan menoïr“ (die Eitner publiziert hatte) hier ein Gegenstück in „Ä

l'envers sur lit" (Nr. 6) erhalten hat. 13 der veröffentlichten Chansons sind anonym. Neben der Liebeslyrik älteren Stils findet man hier eine Fülle erotischer Szenen, die sich in der realistischen Ausmalung sinnlicher Einzelheiten überbieten, dabei durch Witz und Wortspiel immer ein geistvolles Niveau wahren, und nur gelegentlich die Grenzen des guten Geschmacks streifen (wie Nr. 27 „*Un jour*“). Bei der besonderen Bedeutung, die den Texten zukommt, ist es bedauerlich, daß der Herausgeber nur für eine einzige Chanson den Dichter, Clément Marot, namhaft machen konnte. Die kurzen Anmerkungen des Herausgebers betreffen Übertragung und Aufführungspraxis, ohne auf Komponisten, Texte oder die bisherige umfangreiche Literatur auf diesem Gebiet einzugehen. Ein Verzeichnis der Quellen ist angefügt. Unter den veröffentlichten Chansons sind eine Reihe sehr wirkungsvoller Stücke, die allen Freunden dieser Kunst empfohlen werden können und die in der Praxis bereits ausprobiert wurden. Am Anfang stehen vier dreistimmige Sätze (unter ihnen das reizvolle anonyme „*Vive la Marguerite*“ — ein Gegenstück zu „*La belle margarite*“ des Clemens non Papa), denen sich 26 vierstimmige Stücke anschließen. Bei der Ergänzung fehlender Vorzeichen wurde durch den Herausgeber oft etwas zu mechanisch verfahren (so in Nr. 5, Willaerts „*À l'aventure*“), es herrschte früher eine viel größere Freizügigkeit und Abwechslung, wie wir durch W. Apel wissen (*Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1936). Da der Herausgeber seine Zusätze eindeutig kennzeichnet, ist die Möglichkeit der Korrektur bei praktischer Verwendung gegeben. Französische Benutzer werden es bedauern, daß die altfranzösische Schreibweise der Texte nicht beibehalten, sondern modernisiert wurde. (Es sei auf die hervorragende praktische Wiedergabe anderer Chansons in altfranzösischer Fassung auf den zwei Schallplatten *Musique d'autrefois* bei der Firma Le Chant du Monde, Paris 1957, aufmerksam gemacht, die sich auch durch die Verwendung alter Instrumente in wechselnden Besetzungen auszeichnet; ferner auf die von Albert Seay mustergültig betreute *Anthologie de la chanson française de 1450 à 1550* auf drei Langspielplatten, Les Discophiles Français, 330.222—330.224, durch welche die vorliegende Ausgabe ergänzt wird.) Der Druck ist

sauber und klar, nur stört das häufige Überschneiden der Notenhäule von Ober- und Unterstimmen des Klavierauszuges wie auch die gelegentliche unschöne Textunterlegung (des gesetzten Textes in eine geschriebene Vorlage), die bis zum Aufeinanderfallen von Text und Note geht (S. 2. u. 4). Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Carl Philipp Emanuel Bach: Doppelkonzert in Es-dur für Cembalo, Fortepiano und Orchester (Wq 47, Hamburg 1788), hrsg. v. Erwin R. Jacobi. Kassel: Bärenreiter-Verlag 1958. VII und 64 S.

Dieses Werk aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten ist angesiedelt in jenem spannungsreichen Feld zwischen Vivaldischem Konzert und klassischer Sonate, das dem Solokonzert des 18. Jahrhunderts von dessen zweitem Drittel an zur Heimstatt dient. Es fügt sich den allgemeinen Merkmalen des *Klavierkonzertes der Berliner Schule und ihres Führers Philipp Emanuel Bach*, die Hans Uldall in seiner Marburger Dissertation von 1927 beschrieben hat (siehe auch ZfMw X, 1927/28, 139 ff.). Doch bietet es des Besonderen genug. Ins Piano zurückgenommen, beginnt mit den beiden Violinen das erste Ritornell. Die Subtilität der Instrumentierung (im Ripieno außer dem Streichquartett zwei Flöten und zwei Hörner) steigert sich bis zur vielfältigen Zergliederung eines zusammenhängenden musikalischen Abschnittes auf Solo- und Begleitinstrumente, etwa im ersten Solo des langsamen Satzes. Ein differenzierter Klangsinn hat auch die Wahl der beiden konzertierenden Klaviere bestimmt. Neigt, nach Bauart und Herkunft, das Cembalo zu figurativem, das Fortepiano zu kantablem Spiel, so bevorzugt hier das eine die hohe, das andere, zunächst als Echo eingeführt, die mittlere Lage. Weiterhin zeigt das erste eine gewisse Affinität zu den Flöten, das andere zu den Streichern als begleitenden Instrumenten. So eignet jedem der beiden konzertierenden Klaviere eine spezifische klangliche Färbung. Sie verzichten denn auch auf den Stimmtausch der gleichberechtigten Partner eines Oberstimmduos im Triosatz, abgesehen von einer Ausnahme im letzten Satz, dessen gearbeitete Faktur auch die Hörner an der Begleitung der Solosätze teilnehmen läßt. — Die Ausgabe basiert auf dem authentischen Brüsseler Stimmensatz. Über die autographe Partitur

der Berliner Singakademie, die Uldall zur Verfügung gestanden hatte, berichtet Jacobi in einer Notiz (Mf XII, 1959, 488 f.); sie liegt als Sonderdruck der Ausgabe ebenso bei wie eine Errata-Liste vom Juni 1958, die knappe zwei Dutzend Druckversehen berichtigt. Von anderen sei nur ein Mißgeschick erwähnt, das bei der Benützung der Ausgabe Verwirrung stiften könnte: die Taktzahlen des ersten Satzes stehen von 20 an durchgehend einen Takt (180 außerdem einen weiteren Takt) zu spät. Das Autograph verwendet die barocke, die Ausgabe die moderne Partituranordnung. Ein Vorwort (deutsch und englisch), das über die Quelle, die Besetzung, andere Werke für zwei Klaviere, Aufbau und Ausführung des Konzertes unterrichtet, rundet das Bild dieser verdienstlichen Edition.

Ulrich Siegele, Tübingen

Francesco Antonio Bonporti: „Ite molles“ und „Mittie dulces“, Cantate „per il Signore“, per soprano, orchestra d'archi e cembalo. Trascrizione a cura di Guglielmo Barblan. Padua: Editore Guglielmo Zanibon 1960. Klavierauszug, 18 und 15 S.

Als Schöpfer von Instrumentalkonzerten und Violinkompositionen hat der Trienter Francesco Antonio Bonporti (1672—1749) schon seit geraumer Zeit Beachtung und mehr und mehr steigende Wertschätzung gefunden, wozu nicht zuletzt die eingehende Forschungsarbeit von Guglielmo Barblan beigetragen haben dürfte. Besonderen Dank verdient es, daß B. nunmehr auch zwei Stücke aus Bonportis einzigem Vokalwerk, den *Motetti a canto solo, con violini per ogni solennità* (op. 3, Venedig 1702), im Neudruck vorlegt. Dieses Opus 3, das bisher nur wenigen Spezialisten bekannt war, enthält sechs lateinisch textierte Motetten für Sopran (je zwei „per il Signore“, „per la Madonna“ und „per ogni Santo“), von denen jede aus zwei oder drei Arien, verbindenden Rezitativen und einem Alleluja-Finale besteht: in ihrer Qualität durchaus geeignet, das positive Bild des auch von Bach geachteten Komponisten Bonporti zu vertiefen. Mangels einer (nur leihweise erhältlichen) Partitur muß man versuchen, den Reichtum der Bonportischen Satzkunst eben allein aus dem (hier vorliegenden) Klavierauszug zu entnehmen; die Meisterschaft in Einfalt und Ausführung wird auch so deutlich werden. Hier haben wir nahezu vollkommene Muster

von geistlichen Solokantaten vor uns; diese Werke, stilistisch an Carissimi orientiert, deuten in der Arienthematik oftmals schon auf die weitere Entwicklung im 18. Jahrhundert voraus. Bonportis Melodik in den Arien ist stets edel, ebenso anmutig wie beschwingt, und die Schluß-Steigerung durch das „Alleluja“ gelingt ihm überzeugend; trotzdem bedeuten bei ihm gerade die Rezitative mit ihrer kühnen Harmonik und der eindringlichen, fast magisch anmutenden Textinterpretation den eigentlichen inneren Höhepunkt, dem sich aufgeschlossene Hörer kaum werden entziehen können.

Werner Bollert, Berlin

Anton Goßwin: Neue Teutsche Lieder mit dreyn Stimmen (1581), hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Wolfenbüttel: Möselers Verlag (1959). (Das Chorwerk. 75). IV und 44 S.

Mit der Edition der ersten gedruckten Sammlung Anton Goßwins („ß“ nach dem vorliegenden Druck von 1581) fand die Reihe *Das Chorwerk* eine ebenso wichtige wie interessante Bereicherung. Nach den schon einige Zeit zurückliegenden analytischen Beiträgen zur Stilistik dieser dreistimmigen weltlichen Gesänge insbesondere von B. Hirzel (A. Goßwin, Diss. München 1909) und H. Osthoff (*Die Niederländer und das deutsche Lied*, 1938, S. 276 ff.) sowie auf Grund der sich in der Fachliteratur mitunter widersprechenden Beurteilungen der Liedsätze war die vollständige Veröffentlichung dieser Sammlung von geistlichen Vokalwerken, Scherz-, Trink- und Liebesliedern eigentlich schon lange erwünscht. Bisher waren davon lediglich drei Stücke, „Die Faßnacht ist ein schöne Zeit“, „Am Abend spat, beim kühlen Wein“, und „Ein guter Wein ist lobenswert“ in einer praktischen Neuausgabe von F. Jöde einem größerem Kreis zugänglich. Da zudem auch von den anderen Werken Goßwins bis heute kaum etwas im Neudruck erschien, dürfte an der vorliegenden Ausgabe ein besonderes Interesse bestehen.

Der in den Niederlanden geborene Meister (gest. um 1597/98; s. Vorwort S. III), dessen musikalischen Lebensweg wir erst mit seiner Tätigkeit am Wittelsbacher Hof in München (vor 1568) überblicken können, widmete seine im Jahre 1581 zu Nürnberg gedruckten dreistimmigen deutschen Lieder dem bayerischen Herzog Ernst, der ihn 1580

an seinen fürstbischöflichen Hof nach Freising berufen hatte und, wie der Hrsg. vermutet, vielleicht „einer der Anreger“ der Lieder Goßwins war (Vorwort S. III). In zweifacher Hinsicht sind diese Liedsätze von Bedeutung: Einmal bilden sie ein interessantes Glied in der Reihe der weltlichen deutschen Tricinienskompositionen, zu deren Hauptvertretern in jener Zeit Regnart, de Vento und Lechner gehörten; diese dreistimmige Geselligkeitsmusik war im 16. Jahrhundert sehr verbreitet, wie der Komponist in seiner Widmung eigens betont („*solche Tria vilen leuten angenehm sein*“). Zum anderen kommt in diesen Stücken Goßwins ein in seiner Art seltenes Parodieverfahren zur Anwendung, welches diese Sätze schon ihrem äußeren Umfang nach von den üblichen zeitgenössischen Triciniens abhebt. Es handelt sich hier um eine dreistimmige Version der am damaligen Münchener Hof sehr beliebten fünfstimmigen *Neuen Teutschen Liedlein* (München 1567) von Orlando di Lasso, dem Lehrer und großen Vorbild Goßwins. Die Bearbeitungsart pendelt zwischen einer stärkeren musikalischen Anlehnung an die Vorlage und einer freien, eigenen Disposition. So übernimmt Goßwin die Texte und — bis auf eine Umstellung — auch die Reihenfolge der 15 Lieder Lassos. Da er einmal (Nr. 14) die zweite Strophe zu einem eigenen Lied erhebt, enthält seine Sammlung im ganzen 16 Nummern. Daneben sind motivische, satztechnische und formale Anlehnungen zu nennen, die jedoch nicht in allen Stücken gleich stark in Erscheinung treten. Überall bleibt noch genügend Raum für die eigenen Gestaltungsprinzipien Goßwins, die sich vornehmlich in der geradezu virtuosen Verwendung der Melismatik zeigt. Dabei ergeben sich die Unterschiede zu dem Werk Lassos zu einem großen Teil aus der von Natur aus beweglicheren, der solistischen Praxis verpflichteten dreistimmigen Satzanlage; außerdem findet „*die improvisatorische Kunst des (berühmten) Sängers*“ (Vorwort S. III) Goßwin in dem reichen melodischen Schmuck, dem komplizierten rhythmischen Bild sowie in dem „*Überschreiten der normalen Stimmengrenzen*“ (Osthoff) ihren deutlichen Niederschlag. Elemente der Chanson und des Madrigals prägen weithin den Stil dieser Musik.

Der wissenschaftlich einwandfreien Ausgabe ist ein instruktives Vorwort beigelegt, welches in prägnanter Form Auskunft über die

Stellung und Eigenart der Liedsätze und deren praktische Aufführungsmöglichkeiten gibt. Besonders zu begrüßen ist ein Teilabdruck der Widmung Goßwins an seinen Dienstherrn. Die Liedsätze erscheinen in ihrer originalen tonartlichen Aufzeichnung, und die drei Stimmen (original: Discantus, Altus, Tenor) wurden unterschiedlich für drei Oberstimmen oder zwei Oberstimmen und Tenor umgeschrieben. Für die Praxis ist diese Notierung jedoch nicht bindend, wie der Hrsg. auch selbst schreibt. Eventuelle Transpositionen und die Stimmenbesetzungen werden sich nach den gegebenen stimmlichen Voraussetzungen und dem jeweiligen Charakter der Stücke richten müssen. Mancher Textinhalt legt z. B. eine Interpretation ausschließlich mit Männerstimmen nahe (Nr. 5). Zieht man noch in Betracht, daß eine Mitwirkung von Instrumenten auf verschiedene Arten bei diesen Stücken durchaus der Praxis des 16. Jahrhunderts entsprechen würde, so bieten sich zur klanglichen Realisierung dieser reizvollen Sätze vielfältige Möglichkeiten an. Da es sich ihrer ganzen Konzeption nach um solistische Musik für den „*häuslichen Kreis*“ (Vorwort S. IV) handelt, sei von einer allzu starken chorischen Besetzung unbedingt abgeraten; diese würde den frischen, unbeschwerten Charakter dieser auch deklamatorisch sehr diffizilen Vokalsätze nur schwerlich treffen und die äußerst feinsinnige kontrapunktische Arbeit verwischen. Die bei Goßwin fehlenden Textstrophen der Lieder Lassos wurden vom Hrsg. am Schluß der betreffenden Stücke angeführt, obgleich sie an dieser Stelle für die praktische Aufführung nur schwer nutzbar zu machen sind. Ein Akzidentien-Vorschlag sei noch angefügt: Nr. 1, A. II, Takt 25: *es*¹.

Winfried Kirsch, Fulda

David Köler: Drei Deutsche Psalmen zu 4 und 6 Stimmen. Hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Wolfenbüttel: Möselers 1959. (Das Chorwerk. 71.) 42 S.

Es ist sehr verdienstvoll vom Hrg., Werke dieses ausgezeichneten Tonsetzers für die Aufführungspraxis (verkürzte Notenwerte, Mensurstriche, moderne Rechtschreibung) bereitzustellen. Die allgemeine Bedeutung des frühverstorbenen Köler (um 1532—1565) dürfte noch nicht hinreichend bekannt sein. Sie geht bemerkenswert aus dem Urteil des zeitgenössischen Chronisten Hederich in

Schwerin, wo Köler Hofkapellmeister war, hervor, der über ihn berichtet: „*Musicus et Arithmeticus insignis, et caeteris sui seculi Musicis in compositione, arte et suavitate non inferior*“. Das Chorwerkheft bringt Ps. 12 „*Hilf, Herr die Heiligen haben abgenommen*“ und Ps. 70 „*Eile, Gott, mich zu erretten*“, beide a 6, sowie Ps. 146 „*Lobe den Herren, meine Seele*“ a 4. Die Stimmverläufe sind in allen diesen Psalmen durch die meist stufenweise Tonfortschreitung von edlem Ebenmaß, von jener Ausgewogenheit und großen Ruhe, die an den Melodiezügen eines Josquin zu bewundern sind. Sie sind als natürlicher, lebendiger Sprachausdruck erfunden, gehen dem Wort genau nach und wollen seinen Inhalt ausdrücken. Die Confessio Augustana von 1530 hatte bekanntlich bestimmt, daß jeder Gottesdienst eine Verkündigung des Wortes sei. Diesem Grundsatz dient nicht nur die Pfarrer, sondern auch die frühprotestantischen Kirchenmusiker, vor allem die Tonsetzer, sozusagen als Prediger vom Chor. So sind Kölers Stimmen aus echtem deutschem Sprachempfinden heraus gestaltet. Es ist, als ob das so lang entbehrt deutsche Bibelwort Luthers auf ihn einen ganz besonderen Gestaltungsreiz ausgeübt hat.

In Kölers Stimmgefüge, seinem Chorsatz, zeigt sich die spielend gehandhabte Kunsttechnik einer großen kontrapunktischen Begabung. Sein sprechender, ausdrucksvoller, von konstruktiver Starrheit freier Kontrapunkt steht ganz im Dienst einer hochentwickelten Ausdruckskunst voll meisterhafter Einzelzüge.

Wenn Kölers Kunst auch vornehmlich „wortgezeugt“ und weniger „choralgezeugt“ ist, fehlt doch nicht die Cantus-firmus-Arbeit. Von den hier vorliegenden Psalmen ist dafür Teil II des 146. Ps. ein Beleg. Der Eingang ist ein bewußtes Zurückgreifen auf den charakteristischen Anfang des Chorals „Aus tiefer Not“. Der neu unterlegte Text stellt dann die entsprechende Antwort auf den Inhalt des Lutherliedes dar. Auch Reminiscenzen an den I. Psalmton sind in dem gleichen Psalmteil vorhanden. So findet sich bei der Textstelle „*der Recht schafft denen, so Gewalt leiden*“ ganz deutlich Initium und Mediatio dieses Psalmtones nach der römischen Lesart.

Köler versucht bereits innerhalb seiner Psalmotetten, die einzelnen Psalmteile auf ein charakteristisches Intervall zu stellen,

sozusagen eine Art leitmotivische Bindung zu schaffen, wie in Ps. 146 „*Lobe den Herrn*“, in dem sich die Stimmen der drei Teile hauptsächlich im Quintraum bewegen und diesen nur unwesentlich unter- oder überschreiten. Die vorliegenden Psalmen Kölers sind in ihrer Gesamthaltung wenig unterschiedlich und zeigen sein Künstlertum nicht in umfassender Weise. Bei eventuellen weiteren Veröffentlichungen sei besonders auf Ps. 2 „*Warum toben die Heiden*“ und Ps. 3 „*Ach Herre, wie sind meiner Feinde so viel*“ empfehlend hingewiesen.

Georg Eismann, Zwickau

Leonardo Leo: Sinfonia dell' opera „*Olimpiade*“ per archi, 2 oboi, 2 corni in Fa e cembalo. — Introduzione all' opera „*Le nozze di Psiche con Amore*“ per archi, 2 oboi, 2 trombe in Do e cembalo. Trascrizione e realizzazione a cura di Giuseppe A. Pastore. Padua: Editore Guglielmo Zanibon 1960. Partitur, je 8 S.

Giuseppe A. Pastore, Verfasser einer Monographie über den neapolitanischen Komponisten Leonardo Leo, legt nunmehr zwei Opersinfonien dieses Meisters im Neudruck (Partitur) vor: und zwar die der Opera seria *Olimpiade* von 1737 und die der Festa teatrale *Le nozze di Psiche con Amore* von 1738. Allein aus diesen zwei Proben freilich könnte man die Größe Leos, von der Hermann Kretzschmar einmal spricht, noch nicht erkennen, eher schon die Vornehmheit seiner Tonsprache sowie die Klarheit der Anlage insgesamt und im einzelnen. Die *Olimpiade*-Sinfonia, obwohl von vollkommener Form und ansprechendem Inhalt, sagt noch nicht allzuviel über die Oper selbst aus, die nicht bloß das neapolitanische Publikum um 1740 besonders geschätzt haben muß, sondern die auch Edward J. Dent in seinem Leo-Aufsatz (SIMG 8, 1906/07, S. 550 ff.) einer eingehenden Würdigung unterzieht. Schon die Aspekte, die sich in rein formaler Hinsicht für die Entwicklung der vorklassischen Sinfonie anbieten, sind der Erwähnung wert.

In der dreiteiligen *Olimpiade*-Ouvvertüre ist der dritte Teil nichts anderes als eine (verkürzte) Wiederholung des ersten (Allegro moderato, G-dur, $\frac{4}{4}$), während das sich auf Streicherbesetzung beschränkende Mittelstück (Andantino, g-moll, $\frac{3}{8}$) einen willkommenen Kontrast bildet. In der *Nozze*-Ouvvertüre hingegen liegt eine Dreiteiligkeit von anderer, selbständiger Art vor (Con

spirito di molto, D-dur, $\frac{3}{4}$ // Larghetto, d-moll, $\frac{3}{8}$ // Allegro moderato, D-dur, $\frac{3}{8}$), wobei im Hauptsatz Ansätze zur Bildung eines 2. Themas schon etwas deutlicher hervortreten. Der langsame Mittelsatz (wiederum nur von Streichern ausgeführt) ist ähnlich formuliert wie in der *Olimpiade-Sinfonia*. Der Schlußteil erinnert an den Kopfsatz zwar durch die Verwendung eines kleinen, nicht sonderlich prägnanten Motivs, besitzt sonst aber seine eigene Sphäre.

Pastores Neuausgabe, welche auf die im Conservatorio di S. Pietro a Majella zu Neapel aufbewahrten Original-Manuskripte zurückgeht, bietet den ursprünglichen Notentext, wie es scheint, ohne wesentliche Zutaten, stellt jedoch die in den Vorlagen fehlenden bzw. nicht notierten Teile der Mittelstimmen (2. Violine und Viola) naturgemäß wieder her. Werner Bollert, Berlin

Charles Theodore Pachelbel: Magnificat für achtstimmigen gemischten Chor (Doppelchor) und Continuo, hrsg. von Hans T. David. Published for the New York Public Library by C. F. Peters Corporation, New York, London, Frankfurt (1959). 22 S.

Dieses in einem Exemplar der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (z. Z. Marburg, Westdeutsche Bibliothek, Mus. ms. 16474/3) erhaltene *Magnificat ex C* ist die bisher einzig bekannte Komposition jenes 1690 in Stuttgart geborenen Sohnes Pachelbels, Carl Theodorus, der um 1730 nach Amerika auswanderte — ein Pionier des frühen Musiklebens der nordamerikanischen Kolonien, der bei seinem Tode (1750) seiner Frau neben einem Spinett und einem „Clairchord“ (Clavichord) auch „Peg“ und „Ned“, zwei schwarze Sklavinnen, hinterließ (Virginia L. Redway in *JAMS* V, 1952). Daß aber — wie eine Notiz auf dem Umschlag der Neuausgabe behauptet — die „Premiere“ dieses Magnificat „in the first concert ever presented in New York City“ stattgefunden habe (gemeint sind Pachelbels dortige Konzerte 1736), ist nicht belegt. Das Werk, zuverlässig noch vor der Auswanderung geschrieben, gehört — wie D. im Vorwort richtig andeutet — wohl in die Umgebung der 13 erhaltenen vokalen Magnificat-Vertonungen des Vaters (*AfMw* XI, S. 128), die an St. Sebald für bestimmte Vespersgottesdienste des Kirchenjahres gefordert wurden. Traditionell ist die doppelchörig konzertierende Anlage mit Einmischung kurzer zweistim-

miger (solistischer) Partien, nürnbergischer die Schlichtheit des Satzes, die Prachtentfaltung mit einfachen Mitteln; das fortgeschrittene Stadium zeigt sich an in der höchst energischen Betonung des lateinischen Textes („*Sicut locutus est*“), in der Geradtaktigkeit der Perioden und besonders in den sehr elementaren tonalharmonischen Klangbeziehungen, wobei auch einige exponierte Septakkordarten vorkommen. Dennoch ist die häufige Einmischung der Sept in der Generalbaßaussetzung des Herausgebers (Takt 2, 4 usw., besonders in den Kadenzten, z. B. dreimal in Takt 35) eine Manier, die der Komposition etwas hinzufügt, das erst einige Generationen später Gepflogenheit improvisierender Organisten wurde, während die Fülle der zugesetzten Vortragsbezeichnungen ein Editions-bild ergibt, das, von heute her gesehen, wiederum einige Generationen zurückweist. — Als klingendes Zeugnis des Einwanderers wird das Werk in der Feier geschichtlicher Vergangenheit Wirkung gewinnen.

Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

Georg Philipp Telemann: Singende Geographie. 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß zu dem gleichnamigen Handbuch des J. Chr. Losius (Hildesheim 1708), hrsg. von Adolf Hoffmann. Wolfenbüttel: Mösele-Verlag 1960.

In ansprechend ausgestatteter und vorzüglich eingeleiteter Ausgabe wird hier eines der bisher als verloren geltenden Frühwerke Telemanns vorgestellt. Der junge Telemann (geb. 1681) war damals (1697–1701) Schüler des Andreanums in Hildesheim, sein Lehrer Losius zog ihn als (anonymen) musikalischen Mitarbeiter für seine Schuldramen und sonstigen Dichtungen heran. Losius' in Reime gebrachte Geographie wurde 1708 gedruckt, ohne die Vertonungen Telemanns. Sie fanden sich jetzt in Kopisten-Abschrift vollständig in einem Druck-Exemplar der *Singenden Geographie* der Dombibliothek Hildesheim. Die schlichten Lieder des etwa Zwanzigjährigen zeigen ein erstaunliches Können. Wie er in der Melodiebildung der Singstimme die oft spröden Verse und Metren des Losius bewältigt, in der geschickt geführten (General-) Baßstimme sie ansprechend belichtet, wie er die einfache dreiteilige Form (a-b-c) durch modulatorische Bewegung vermannigfaltigt, das ist allen Lobes wert und deutet auf einen künftigen

Liedmeister. Die vom Herausgeber in der Einleitung liebevoll verzeichneten Einzelheiten seien hier nicht wiederholt, doch sei wenigstens hervorgehoben, daß drei Lieder (11, 18, 21) in einem beschwingten Dreiertakt ($\frac{3}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{8}$) stehen, die übrigen im Gleichschritt des ϕ . Wie vielfältig diese scheinbare Einförmigkeit ausgeprägt ist, zeige wenigstens die Aufzählung der benutzten Tonarten. Die Durtonarten reichen im Quintenzirkel aufsteigend gezählt von Es bis E, an Molltonarten sind g, a und d zweimal, e je einmal verwendet. Mit gutem Bedacht übrigens: 7 (d) ist auch textlich „ein Leckerbissen“ (Hoffmann), ähnlich 24 (d); e-moll wird geschickt den langen Merkversen von 17 zugeordnet; die g-moll-Stücke 19 und 35 (Amerika) sind in der Melodie besonders kunstvoll angelegt; einfacher, aber mit tänzerischem Schwung ist das zweite der a-moll Stücke (29, Polen). Daß Stift Hildesheim textlich wie musikalisch besonders pfleglich behandelt ist, versteht sich von selbst, einprägsam ist vor allem der Schluß: „Hildesheim für sich ist da!“ Eine „Aria“ zu Beginn und ein recht frisches Lied zum „Beschluß“ bilden den Rahmen. Zur praktischen Verwirklichung sei noch darauf hingewiesen, daß der verdiente Herausgeber in Nr. 71 und 72 seiner Werkreihe *Corona* inhaltlich ergänzende Instrumentalwerke von Telemann veröffentlicht hat.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Duplik

zur Ansbacher Musikgeschichte

In dieser Zs. (Jg. XIV, 1961, S. 253—255) hat G. Schmidt meine Besprechung (Jg. XIII, 1960, S. 79—81) seiner Dissertation über *Die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach vom ausgehenden Mittelalter bis 1806*, 1956 (diese im folgenden zitiert als A.), mit *Bemerkungen zu einer Rezension* (im folgenden zitiert als B.) beantwortet. Auf persönliche Ausfälle S. s näher einzugehen, erübrigt sich; an dieser Stelle genügt es mir darauf hinzuweisen, daß ich mich mit einer Arbeit über einen Gegenstand aus der Musikgeschichte des Markgrafentums Brandenburg-Ansbach habilitiert habe, daß ich seit zehn Jahren an einer umfassenden Musikgeschichte des Fränkischen Raumes arbeite und daß ich mich zu Teilgebieten dieses Bereichs bisher mehr als dreißigmal in der wissenschaftlichen Literatur geäußert habe: vermutlich wird sich mein „Gesichtskreis“ (B., S. 254) doch

etwas weiter ausdehnen, als S. mir zubilligt. Wohl aber bin ich dem Leser der „Musikforschung“ in sachlicher Hinsicht einige Ergänzungen und Berichtigungen zu den Bemerkungen S.s schuldig.

1. S. stellt „mit einiger Verwunderung“ fest, daß ich „in erster Linie ausgesprochene Randfragen“ (B., S. 253) behandelt habe. Wie aber die Klammer „in ihrer Beziehung zum Thema“ beweist, glaubt er selbst nicht recht an den Inhalt dieses Satzes. Wenn ein Gegenstand in das gestellte Thema einschlägt und an sich nicht unerheblich ist, kann er auch keine „ausgesprochene Randfrage“ sein. Ich habe vielmehr a. a. O. immer wieder betont, daß ich im Zuge meiner Rezension jeweils nur einen ganz bestimmten Punkt herausgreifen könne. Ich muß mich auch hier, um die Arbeitsweise S.s zu veranschaulichen, auf wenige Angaben beschränken und werde das übrige zu gegebener Zeit an anderer Stelle nachholen. — Der aus dem Othmayr-Epitaph bekannte Konrad Praetorius wurde beispielsweise 1555 nicht in Öttingen (A., S. 16), sondern in Alerheim b. Nördlingen Pfarrer, wie schon H. Schreibmüller, *Das Ansbacher Gymnasium*, 1928, S. 24, richtig feststellt. Bei dem Singer Andreas Ostermaier (A., S. 33) handelt es sich um den bekannten Vizekapellmeister an den Höfen in Olmütz (1585—1588, unter Jacobus Gallus; s. DTÖ VI/1 [12], 1899, S. XXII) und Kassel (1595 ff., unter Georg Otto; s. E. Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der . . . Hofkapelle zu Cassel*, 1902, S. 46 bis 89 passim; zum ganzen vgl. neuerdings Chr. Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jh.*, 1958, S. 59 ff., 66). Über die Identität des Ansbacher und Kasseler Ostermaier wußte schon R. Oppel (s. SIMG XII, 1910/11, S. 11 f.) Bescheid. Aber auch an der Richtigkeit der Angabe des im allgemeinen zuverlässigen (A., S. IV, Vorwort) K. H. Lang, Ostermaier sei in Ansbach Vizekapellmeister gewesen, braucht nach der Aufschrift eines von mir in der Stadtbibliothek Windsheim aufgefundenen Chorbuchs nicht im geringsten gezweifelt zu werden („*Scribebat Andreas Ostermaier . . . Illustrissimi principis . . . Brandenburgensis Georgii Friderici Marchionis . . . vice cappellae Magister*“; vgl. F. Krautwurst, Artikel Ostermaier in MGG). Lediglich die Jahreszahl 1592 dürfte bei Lang verdruckt sein und wird 1593 oder 1594 heißen müssen. Außerdem ist S. die Heirat Ostermaiers

1590 entgangen (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Traubuch 1590–1605, S. 13, Nr. 46). — Es war also im übrigen sehr wohl „des Sängers Höflichkeit“ (B., S. 255), wenn ich mich in meiner Rezension mit Andeutungen begnügte.

2. Auf die Frage, wie es „zu erreichen gewesen wäre“ (B., S. 253), daß S.s Arbeit den an sie gestellten Anforderungen in vollem Maße genügt hätte, ist die Antwort sehr einfach: Indem man zuallererst die vorhandenen Quellen richtig und erschöpfend auswertet, insbesondere, indem man sich (wie z. B. beim Todesdatum des bedeutenden Instrumentenbauers Christian Gottlob Hubert, A., S. 85) nicht auf drittrangige Angaben (eine briefliche Aussage des im allgemeinen tatsächlich sehr zuverlässigen, hier aber unmaßgeblichen E. Flade, vermittelt durch H. Meyer) verläßt, wenn man die Primärquelle (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Totenregister 1772–1800) unmittelbar vor sich hat. Freilich muß man Kirchenbücher richtig interpretieren können. Der ebenfalls dem Othmayr-Kreis angehörige Kantor Johannes Buchner heiratete 1541 nicht die Witwe Anthonii Gerbers (A., S. 17), sondern Grabers (Ansbach, Pfarramt St. Johannis, Proklamationsbuch, 26. April 1541; vgl. ebenda 6. Mai 1538: *Antoni Graber rat und alter kamersdreiber zu hof — Anna Formkellerin*). Die Trauung des M. Georg (nicht Gregor) Widmann (— es handelt sich um den späteren Crailsheimer Dekan —) erfolgte nicht in „Wintisheim“ (A., S. 17) sondern in seiner Heimat *Wettelsheim*, wodurch die Hypothese S.s hinfällig wird; usw.

3. Für den von mir vermerkten Mangel an Kontinuität und Ausgewogenheit seiner Darstellung möchte S. die geschichtliche Situation verantwortlich machen. Der tatsächliche Befund zeigt aber eine viel weniger „sprunghafte“ (B., S. 254) Entwicklung. Jedenfalls tritt klar zutage, daß weite Bereiche des höfischen oder vom Hofe abhängigen Ansbacher Musiklebens, die man nicht gut samt und sonders für irrelevant erklären kann, bei S. entweder gänzlich fehlen oder nur mit geringfügigen Hinweisen bedacht sind. Die Hofmusik des 15. Jh. wird beispielsweise auf eineinhalb Seiten abgetan (A., S. 4 f.), wobei z. T. wiederum nur Sekundärquellen in Erscheinung treten. Hätte S. wenigstens die gedruckt vorliegende Korrespondenz des Markgrafen Albrecht Achilles ausgewertet, er hätte manches Wissens-

werte über Hoftrompeter, Spielleute etc. hieraus schöpfen können (*Politische Korrespondenz des Kurfürsten Albrecht Achilles*, 3 Bände, hrsg. v. F. Priebsatsch, 1894–1898 [Publikationen aus den K. Preußischen Staatsarchiven Bd. 59, 67, 71]). Vor allem ergeben die Kammerrechnungen der benachbarten Reichsstädte, besonders Nürnbergs und Nördlingens, ein farbenprächtiges Bild der Ansbacher Hofmusik im ausgehenden Mittelalter, nicht nur hinsichtlich der Trompeter und Pfeifer, sondern auch was die Pauker, Posauer, Zinkenbläser und Sackpfeifer, die *lawtenslaher*, *harppfner* und *portatifer* betrifft. „Die ersten Spuren zu einer Hofkantorei“ finden sich nicht erst 1470 (A., S. 5), sondern schon vor der Jh.-Mitte; das Vorbild war sicher der burgundische Hof Herzog Philipps des Guten. Bezeichnenderweise tauchen unter den in politischer Funktion tätigen Hofbeamten des Markgrafen Albrecht immer wieder Kapläne, Kantoren, Sängemeister usw. auf. Auch F. Priebsatsch (s. oben) führt einen Ansbacher Chorherrn und Sangmeister Friedrich Droschler († 1481) und einen Kantor am Gumbertusstift Jodocus Scheu (1481, 1486 in Tübingen) an; Namen, die man bei S. vergeblich sucht. Über die Brandenburg-Nürnberger Kirchenordnung von 1533 u. ö. (vgl. F. Krautwurst, *Artikel Nürnberg in MGG*), die z. T. in Ansbach entstand und das kirchenmusikalische Leben der Residenzstadt für Jahrhunderte mitbestimmte, erfährt man ebenso wenig etwas wie z. B. über den Ansbacher Musikdruck und -verlag (u. a. P. Böhem und J. Hornung im 17. Jh., F. W. Rönnagel und Posch im 18. Jh.). Bei dem erwähnten K. Praetorius wäre auf die bei H. Schreible Müller (s. oben) nur unvollständig abgedruckte, nicht weiter kommentierte, aufschlußreiche Kurrendeordnung von 1552 einzugehen gewesen, am Schluß des 1. Teils hätte sich die Beschäftigung mit dem vom Preußischen König Friedrich Wilhelm III. 1803 erlassenen Verbot musikalischer Veranstaltungen in Kirchen, dessen Auswirkung auf Ansbach schon K. H. Lang (*Annalen*, 1806, 36 f.) anführt, bestimmt gelohnt; usw.

4. Die „Spezialmaterie bei Krebs“ (B. S. 254) erfordert allerdings „eigene Abschnitte als Ergänzung zum Einleitungskapitel“, vorausgesetzt, daß sie richtig sind. So fehlt in den „*ettlich notturfftig Eigenschaft*“ (A., S. 12 f.), abgesehen von zahlreichen Lesefehlern („*Hic noch*“, statt richtig: „*Hie nach*“,

am Anfang: „lencken“, statt richtig: „hencken“, in der viertletzten Zeile) ein ganzer Satz (es ist im Original der drittletzte): „Item wo es sin mag, das die belg nit under einem dach ligen, do die sun deglich uff schint“. Bedauerlicher ist aber, daß S. eine Mutmaßung von Hanauer (*Cartulaire*, 1898), die „*ettlich notturfftig Eigenschaft*“ ständen mit Krebs im Zusammenhang, einfach als vollendete Tatsache hinstellt und gar nicht merkt, daß das Schriftstück nichts mit diesem Orgelbauer zu tun haben kann. Der Vergleich zeigt, daß einzelne Punkte z. T. wörtlich mit Arnolt Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) übereinstimmen. Außerdem lehrt ein Schriftvergleich, daß der Entwurf „*Hie nach volgen ettlich notturfftig Eigenschaft*“ von dem Hagenauer Schöffen Michel von der Tannen, der auch den Schlickbrief von 1509 schrieb, niedergelegt wurde. Das Schriftstück gehört also in die Zeit um 1510, und es hat dem Michel von der Tannen entweder das Ms. des *Spiegel* vorgelegen, oder Arnolt Schlick hat ihm im Sommer 1510, als er zur Begutachtung beider Orgeln in Hagenau war, die einzelnen Punkte diktiert, damals ohne Zweifel mit der endgültigen Redaktion des *Spiegel* beschäftigt (Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. habil. G. Pietzsch, Kaiserslautern, dem ich für seine Hinweise auch an dieser Stelle verbindlichst danke). — S. nennt den Ansbacher Orgelbau des 16. und 17. Jh. „*nicht sonderlich bedentsam*“ (B., S. 254). Dies ist, zumindest was die aus Nördlingen stammende Familie Pretscher betrifft, falsch. Und wie steht es mit dem 18. Jh.? Daß — wie ich a. a. O. behauptete — einzelne Glieder der Familien Näser, Gessinger und Wiegleb den Durchschnitt beträchtlich überragten, erhellt schlaglichtartig etwa das in der Sammlung Rück, Nürnberg, befindliche gebundene Clavichord des Hoforgelbauers Georg Martin Gessinger (Rothenburg, 1781), das nach dem Urteil namhafter Experten, ausübender Künstler wie Musikologen, zu den qualitativsten Instrumenten dieser Gattung aus der zweiten Hälfte des 18. Jh. gehört. Eine am Musikwissenschaftlichen Seminar der Univ. Erlangen-Nürnberg vorbereitete Dissertation von H. Meier über den Orgelbau im Markgrafentum Brandenburg-Ansbach wird hier Klarheit schaffen. Warum war eigentlich die Orgel der Stiftskirche von J. C. Wiegleb „*berühmt*“? (A., S. 80; B., S. 254). Die Disposition dieses Werks will

übrigens S. erst „*aufgefunden*“ (B., ebenda) haben. Sie liegt jedoch, überdies in viel anschaulicherer Form, seit fast 200 Jahren gedruckt vor bei J. U. Sponsel, *Orgelhistorie*, Nürnberg 1771, S. 120—123. Auf sie ist ferner Bezug genommen bei J. H. Zang, *Der vollkommene Orgelmacher*, Nürnberg 1804, S. 169—171. Außerdem wird die Disposition in neuerer Zeit mitgeteilt von G. Frotscher, *Orgeldispositionen aus fünf Jh.*, Wolfenbüttel & Berlin 1939, S. 38 (Nr. 62).

5. Was schließlich, im Zusammenhang mit F. Lindner, den Vergleich mit Bach betrifft, auf den ich mich hätte „*besser nicht einlassen sollen*“ (B., S. 254), so müßte S. erst einmal F. Blumes Artikel *Bach* in MGG I genauer lesen. Dort ist Sp. 983 von „*in Aussicht gestellten*“ wirtschaftlichen Verbesserungen die Rede; ferner heißt es wörtlich: „*Der Wechsel vom höfischen Kapellmeisteramt zum bürgerlichen Kantorat ist ein gesellschaftlicher Abstieg.*“ (Vgl. auch W. Gurlitt, *J. S. Bach*, ³/1949, S. 11 ff., besonders 16.) Wenn S. meint: „*Ein städtischer Kantor vermochte es wohl mit einem Hofmusicus aufzunehmen*“, so übersieht er gerade das Wesentliche, nämlich, daß F. Lindner nicht ein beliebiger Hofmusicus, sondern Vizekapellmeister war, dem in der fraglichen Zeit, als es einen (ersten) Hofkapellmeister nicht gab, die Gesamtleitung der Kapelle und Kantorei oblag. Endlich ignoriert S. auch noch das Wort „*anfänglich*“ des Zitats aus dem berühmten Brief Bachs. Lindner konnte in Nürnberg später durch Kopier- und Ingrossierarbeit seine finanzielle Lage erheblich verbessern.

6. An der Tatsache, daß in S.s Arbeit „*der kulturgeschichtliche Hintergrund und die Umwelt der Musik und des Musizierens zu wenig aufgehehlt wurden und daß auf die Darstellung ideengeschichtlicher Zusammenhänge fast völlig verzichtet wird*“, ändert der Hinweis auf eine deutsche Wochenzeitung (eine „*Nicht-Fach-Zeitung*“, B., S. 254) ebensowenig etwas, wie ihr das vorausgestellte Zitat von Karl Jaspers aufhilft. Bei den personellen Veränderungen der Hofkapelle ist jedenfalls die Frage nach dem Warum mindestens so wichtig wie die Frage nach dem Wie. Mit einer „*Statistik*“ (A., S. 85) allein ist es hier nicht getan. Es ergibt sich erst dann ein anschauliches und Interesse erweckendes Bild, wenn sinnfällig wird, woher die Musiker kamen und wohin sie gingen, warum sie im einen Fall festen Fuß

fassen konnten und im andern Fall nicht, welche Wirkungskreise sie sonst in ihren Bann zogen usw. Wenn S. die Bedeutung der Bayreuther Musikverhältnisse — zumindest für einen Vergleich mit den Ansbachischen — leugnet, so zeigt sich darin schlechterdings Mangel an Problembewußtsein, ist doch das Schwestermarkgrafentum aus denselben geschichtlichen Wurzeln erwachsen. Und gerade an den Unterschieden wird die historische Situation mit einem Schlage deutlich.

7. Zu den „Richtigstellungen“, die mir „entgangen zu sein scheinen“ (B., S. 225), muß ich bemerken, daß ich 1959, als ich meine Rezension schrieb, wohl nicht gut schon S.s Aufsatz in AfMw XVII, 1960 (die einzige von S. angeführte Literatur, aus der ich mir in dieser Hinsicht hätte Rat holen können), kennen konnte. Wieso meine Feststellung, die von S. für J. Haydn in Anspruch genommene Symphonie (A., S. 170: „eine sehr günstige Quellenlage“; „die gleiche rhythmische, auch in gewissem Sinn melische, Struktur“) sei inzwischen von A. van Hoboken als Werk von A. Gyrowetz identifiziert worden, „sachlich unrichtig“ sein soll, ist mir unerfindlich, da ich doch den Nachweis dafür erbringe.

8. Zusammenfassend stelle ich fest, daß ich mein Urteil über S.s Arbeit auch nach seiner Entgegnung nicht zu ändern brauche: sie ist „trotz mancher Mängel gerade als inhaltsreiche Materialsammlung für die lokale Musikgeschichtsforschung von Wichtigkeit“ (a. a. O., S. 81). Aus Raumgründen muß ich es im weiteren dem Leser überlassen, nochmals S.s Bemerkungen mit meiner Rezension und diese mit S.s Arbeit zu vergleichen.

Franz Krautwurst, Erlangen
Die Schriftleitung betrachtet die Diskussion hiermit als abgeschlossen.

Mitteilungen

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, zur Teilnahme an dem Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Kassel, der vom 30. September bis 4. Oktober 1962 stattfinden wird, einzuladen. Zugleich verbinde ich damit die Einladung zur Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung 1962, die im Rahmen des

Kongreßprogramms voraussichtlich am Donnerstag, dem 4. Oktober, stattfinden wird. Die Themen des Kongresses wurden mit einer Anzeige auf der Umschlagseite 4 dieser Zeitschrift Jahrgang 1961 Heft 3 bekanntgegeben. Außerdem erhielten die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung, der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Association Internationale des Bibliothèques Musicales sowie die ausländischen musikwissenschaftlichen Gesellschaften eine gedruckte Einladung zur Anmeldung von Referaten, in welcher weitere Einzelheiten bekanntgegeben werden. Eine allgemeine Einladung mit dem Rahmenprogramm und allen erforderlichen Einzelheiten für die Anmeldung zur Teilnahme am Kongreß wird im Frühjahr 1962 verschickt. **Blume**

Der International Folk Music Council hat zu seiner 15. Internationalen Konferenz und seinem 4. Internationalen Festival Einladungen ausgehen lassen. Die Veranstaltungen werden in Gottwaldow und Strážnice (CSR) vom 13. bis 21. Juli 1962 stattfinden.

Die 6. Jahrestagung der Society for Ethnomusicology fand zusammen mit einer Tagung der American Anthropological Association am 17. und 18. November 1961 in Philadelphia statt.

Im November 1961 starb in Berlin im 82. Lebensjahr Professor Dr. Fritz Stein. Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in der „Musikforschung“ gewürdigt werden.

D. Heinrich Hüschen wurde im November 1961 zum apl. Professor der Universität Köln ernannt.

Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht hat sich am 12. Juli 1961 an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt a. M. für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Thomas Stoltzer. Leben und Werk“.

Berichtigung: In dem Aufsatz von Dietrich Kilian, *J. S. Bach, Präludium und Fuge d-moll, BWV 539*, in Heft 3 dieses Jahrgangs sind das zweite und dritte der ersten vier Notenbeispiele auf S. 325 vertauscht worden.