

# Anregendes Griechentum

VON MARTIN VOGEL, BONN

Der vorliegende Aufsatz<sup>1</sup> beschäftigt sich mit der Frage, welche Anregungen das Studium der altgriechischen Musik zur Bewältigung aktueller Probleme zu geben vermag. Den Ausgangspunkt bildet die voraristoxenische Musik, die Musik zur Zeit der Blüte der griechischen Stadtstaaten. Diese Musik war „enharmonisch“<sup>2</sup>. Die moderne Forschung wußte lange Zeit mit den Nachrichten über die antike Enharmonik nichts Rechtes anzufangen. Da die heute gelehrte Musiktheorie Intervalle, die kleiner sind als der Halbtonschritt, ausschließt, wurde die Enharmonik von den meisten Autoren schlecht bewertet. Man hielt sie für eine mehr oder weniger abwegige Ton- und Zahlenspielerlei, nannte sie eine „Katzenmusik“<sup>3</sup> und sprach sogar von einer Perversion des Geschmacks<sup>4</sup>; dabei lassen die antiken Texte keinen Zweifel darüber, daß die Enharmonik in der großen Zeit der Griechen in höchstem Ansehen stand.

## Die antike Enharmonik

Überliefert sind die enharmonische Notation, die enharmonischen Tetrachordberechnungen, älteste enharmonische Tonleitern<sup>5</sup> und einige wenige Tonstücke mit enharmonischen Intervallschritten. Obwohl das überlieferte Material ausreicht, die antike Enharmonik zu rekonstruieren, blieb der Zugang zur Enharmonik bisher versperrt, da man verhältnismäßig spätes Quellenmaterial überbewertete. Für die Tonleitern und die Notation hielt man sich an Alypius, der dem vierten nachchristlichen Jahrhundert angehörte, für die Tetrachordteilungen und die Lehre von den Tongeschlechtern hielt man sich an Aristoxenos, obwohl die Enharmonik zur Zeit des Aristoxenos schon im Abklingen war, und sich Aristoxenos, was besonders bedenklich ist, weder in der Berechnung der Tonverhältnisse noch in der Notenschrift auskannte.

Enharmonische Tetrachordteilungen wurden von Archytas von Tarent (4. Jahrhundert v. Chr.), Eratosthenes (3./2. Jahrhundert v. Chr.), Didymos (1. Jahrhundert n. Chr.) und Ptolemaios (2. Jahrhundert n. Chr.) berechnet. Für die enharmonische Epoche der griechischen Musik kommen nur die Tonzahlen des Archytas in Betracht, da nur Archytas die Enharmonik selbst erlebte<sup>6</sup>. Die drei Tongeschlechter des Archytas lauten:

das Diatonon	:	e		d		c—		h
				9/8		8/7		28/27

<sup>1</sup> Vorgetragen auf der Kieler Tagung für Allgemeine Musiklehre, März 1959.

<sup>2</sup> Aristoxenos, *elem. harm.* 2, 8.

<sup>3</sup> A. E. M. Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris 1797, III/198; G. Urbain, *Le tombeau d'Aristoxène*, Paris 1924, 36 f.; H. Bouasse, *Cordes et membranes*, Paris 1926, 371.

<sup>4</sup> H. Weil und Th. Reinach, *Plutarque, De la musique*, Paris 1900, XVII.

<sup>5</sup> Aristides Quintilianus, *de mus.* 21.

<sup>6</sup> F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand 1875 I/324; I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, in: Göteborgs Högskolas Arsskrift 40, 1934, 253; R. P. Winnington-Ingram, *The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined*, in: *The Classical Quarterly* 6 (N. S.), 1956, 179.

das Chroma	:	e		cis		c—		h
			32/27		243/224		28/27	
das Enharmonion:	e			$\bar{c}$		c—		h
			5/4		36/35		28/27	

Die Tetrachordberechnungen des Archytas entsprachen der antiken Musikpraxis<sup>7</sup>. Sein Diatonon war die beliebteste Einstimmung des Altertums<sup>8</sup>. Noch zur Zeit des Ptolemaios, 600 Jahre nach Archytas, wurden andere „Färbungen“ (Chroai) nur in Verbindung mit dem Diatonon des Archytas gebraucht. Der Pythagoreer Archytas, Staatsmann, Feldherr, Mathematiker und Philosoph, Lehrer und Freund Platons, galt im Altertum als der Mann, der sich am meisten mit Musik beschäftigt hatte<sup>9</sup>. Das enharmonische Tonsystem war 21stufig. Entsprechend wies auch die Notation 21 Zeichen in der Oktave auf. Die antike Notenschrift gilt heute noch immer als „entziffert, aber nicht gedeutet“<sup>10</sup>. Legt man ihr die Einstimmung des Archytas zugrunde, ergeben sich zwischen der Nete Diezeugmenon und der Mese folgende Zuordnungen<sup>11</sup>:

⌊	Z	3/2	e	Nete Diezeugmenon
∨	H			
∨	Θ			
∨	I	4/3	d	diat. Paranete Diezeugmenon = Nete Synemmenon
∨	K			
∨	Λ			
∨	M	32/27	c	diatonische Paranete Synemmenon
∨	N	6/5	$\bar{c}$	enharmonische Paranete Diezeugmenon
∨	Ξ	7/6	c-	Trite Diezeugmenon
∨	Ο	9/8	h	Paramese = chromat. Paranete Synemmenon
∨	Π	16/15	$\bar{b}$	enharmonische Paranete Synemmenon
∨	P	28/27	b-	Trite Synemmenon
∨	C	1/1	a	Mese

### Enharmonik und reine Stimmung

Die Unterteilung der Ganztöne e - d und d - c wurde nur in den Transpositionsskalen nötig. Sie vollzog sich in Art des diazeuktischen Ganztons h - a. Charakteristisch für das 21stufige System ist, daß innerhalb der diatonischen Grundskala nicht nur die fünf Ganztöne, sondern auch die beiden Halbtöne durch je zwei Zwischentöne unterteilt wurden. Die Dreiergruppe eines Ganztons deutete man meist im Sinne einer Unterscheidung zwischen #-Ton (dis) und b-Ton (es), was allerdings die „homotonen“ Zeichen der Dreiergruppe eines Halbtons nicht erklären half. Die

7 M. Vogel, *Die drei Tongeschlechter des Archytas*, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel und Basel 1957, 233—235.

8 Ptolem., *harm.* pp. 38 f. 74 und 80 (Düring).

9 Ptolem., *harm.* p. 30 (Düring).

10 I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, 4 f.

11 Näheres hierzu in meiner Habilitationsschrift *Die Enharmonik der Griechen, Teil 1: Tonsystem und Notation*.

Deutung der „homotonen“ Stufen ergibt sich aus ihrer Funktion. 7/6c- versieht im abwärts intonierten Tetrachord Diezeugmenon (e d c- h) die Funktion eines besonders engen Leittons von oben. 6/5 c̄ steht zur Nete 3/2e im Verhältnis der reinen Terz 5/4; es wurde sowohl im Spondeion-Trichord der älteren, noch vierteltonfreien Enharmonik des Olympos und Terpandros (e c̄ h), als auch in der neueren Vierteltonenharmonik (e c̄ c- h) gebraucht<sup>12</sup>. Die Terz 5/4 galt als das eigentlich „enharmonische“ Intervall<sup>13</sup>. Zusammen mit der Nete 3/2e und der Mese 1/1a ergab die enharmonische Paranete 6/5 c̄ einen reinen Mollakkord 1 : 6/5 : 3/2. Die dritte c-Stufe, 32/27c, wurde im Synemmenon-Tetrachord als diatonische Paranete gebraucht und bildete im Tetrachord Diezeugmenon zusammen mit der Nete 3/2e, der Paranete 4/3d und der Paramese 9/8h ein pythagoreisches Tetrachord.

e	d	c	h
9/8	9/8	256/243	

Die pythagoreische Stimmung blieb im enharmonischen System des Pythagoreers Archytas mithin erhalten. Aus dem gleichzeitigen Gebrauch der Stufen 6/5 c̄ und 7/6c- ergab sich schließlich das enharmonische Tetrachord e c̄ c- h mit unterteiltem Halbton. Den Griechen kam es jedoch nicht so sehr auf die Gewinnung von Viertel-tönen an, sondern auf die Einstimmung reiner Tonverhältnisse. Die griechische Enharmonik war nicht so sehr eine Musik der Vierteltöne, sondern eine Musik, in der die Töne in H a r m o n i e zueinander standen. Die griechische Enharmonik fußte auf den kleinen ganzzahligen Tonverhältnissen. Sie war eine Musik der reinen Stimmung.

Die reine Stimmung bringt zwangsläufig enharmonische Intervallschritte mit sich. Bleibt man innerhalb der Intervallverhältnisse der Primzahlen 3 und 5, ergibt sich zum Beispiel in C-dur zwischen der Mollterz der Subdominante (f-moll mit  $\bar{a}s = 814$  Cents) und der Durterz der Dominante der Tonikaparallele (E-dur mit  $\underline{g}is = 772$  Cents) ein Tonhöhenunterschied von 42 Cents, was fast einem Viertelton entspricht. Zieht man, wie die Griechen es taten, auch die Tonverhältnisse der Primzahl 7 hinzu, treten noch weitere Drittel- und Vierteltöne auf.

d	$\bar{b}$	b-	a	c
$\frac{4}{3}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{28}{27}$	$\frac{1}{1}$	$\frac{16}{27}$
└───┬───┘		└───┬───┘		
5/4		36/35		
		└───┬───┘		
		28/27		
		└──────────┬──────────┘		
		7/4		

In dem obigen Tetrachord d  $\bar{b}$  b- a, das der Berechnung des Archytas entspricht, ist  $\bar{b}$  reine Unterterz 4/5 von d, b- dagegen Oberseptime 7/4 (Naturseptime) von c. Die Einbeziehung der Naturseptime 7/4 führt zu Skalenbildungen, die der antiken

<sup>12</sup> Näheres hierzu in meiner Habilitationsschrift *Die Enharmonik der Griechen, Teil 2: Der Ursprung der Enharmonik*.

<sup>13</sup> Ptolem., *harm.* p. 39 (Düring).

Enharmonik eng verwandt sind. Auf diesen Zusammenhang wurde bereits von Jean Adam Serre und Giuseppe Tartini hingewiesen<sup>14</sup>.

Ein Musizieren in den Tonverhältnissen der Primzahlen 3, 5 und 7 führt notwendig zu einer Art Enharmonik, führt zur Anwendung von Tonschritten, die kleiner sind als der Halbtonschritt. Aus dieser Feststellung läßt sich andererseits folgern, daß ein Musizieren mit Drittel- und Vierteltönen möglich und durchführbar ist, wenn man sich der reinen Stimmung mit den Tonverhältnissen der Primzahlen 3, 5 und 7 bedient. Von Busoni bis Boulez ist immer wieder versucht worden, das heutige System der in 12 Halbtöne unterteilten Oktave zu durchbrechen. Diese Versuche mußten scheitern, da sie von der gleichschwebend temperierten Stimmung ausgingen. Wer es einmal unternommen hat, sein Klavier selbst einzustimmen, weiß, wie schwer es ist, temperierte Intervalle zu intonieren und zu erfassen<sup>15</sup>. Die Schwierigkeiten, die bereits bei der 12-Teilung der Oktave auftreten, verstärken sich noch bei der 24- oder 36-Teilung. Die Tonverhältnisse der reinen Stimmung sind jedoch leicht intonierbar. Zum Einstimmen reiner Quinten (3/2), Terzen (5/4) und Septimen (7/4) bedarf es keiner mehrjährigen Stimmerpraxis. Eine „Enharmonisierung der Tonsprache“ ist möglich, wenn man sich, dem antiken Vorbild gemäß, der reinen Stimmung bedient.

#### Bezugstöne

Die Griechen unterschieden feste und bewegliche Tonstufen. Zu den festen Stufen (Hestotes) rechneten die Rahmentöne des Tetrachords. In dem auf Seite 2 gegebenen Ausschnitt des Tonsystems galten die beiden Neten (e und d), die Paramese (h) und die Mese (a) als fest eingestimmt. Die Hestotes gehörten zur Quintenreihe der pythagoreischen Stimmung, die sich aus Tonverhältnissen der Primzahl 3 zusammensetzt. Die beweglichen Stufen (Kinumenoi), die Binnentöne des Tetrachords, wurden innerhalb der Tongeschlechter verschieden eingestimmt. Auf sie wurden die Tonverhältnisse der höheren Primzahlen (5, 7 usw.) gelegt. Die Hestotes blieben stets gleich eingestimmt, die Kinumenoi dagegen konnten variiert werden. Das griechische Tonsystem war mithin eine Kombination von hoher Standfestigkeit und reicher Variabilität.

Um die Reinheit der Intervalle kontrollieren zu können, bedarf das menschliche Ohr fester Bezugstöne. An den Hestotes kontrollierte der griechische Musiker die Intonation der Kinumenoi. Entsprechend hätte auch der moderne Musiker zu verfahren. Innerhalb der dorischen Tonleiter e' d' c' h a g f e zählten die Töne e' h a und e zu den festen Stufen. Die gleichen Tonstufen bilden in der neuzeitlichen E-dur- oder e-moll-Kadenz den Fundamentalbaß. Nach der Tonika e, der Subdominante a und der Dominante h ist die Intonation der übrigen an der Kadenz beteiligten Töne auszurichten. Schon Tartini wies darauf hin, daß in einem solchen System fest eingestimmter Grundtöne Naturseptimen intoniert und von den gleichnamigen Terz- und Quinttönen unterschieden werden können<sup>16</sup>. Das nachfolgende Notenbeispiel zeigt eine Abwandlung der c-moll-Kadenz.

14 J. A. Serre, *Essais sur les principes de l'harmonie*, Paris 1753, 45 ff; G. Tartini, *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, Padua 1754, 127 f.

15 K. Blessinger, *Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie*, Stuttgart 1930, 77: „Jeder Versuch eines Musikers, sein Klavier selbst zu stimmen, endet mit einer Katastrophe“.

16 G. Tartini, *Trattato di musica*, 169.



Im zweiten Akkord steht über der Subdominante  $f$  ein  $as$ -moll-Akkord. Der Akkord klingt weder in  $c$ -moll noch in  $C$ -dur ungewohnt oder fremdartig, obwohl er nach den Regeln der Stufenlehre oder der Funktionstheorie nicht einfach zu deuten ist;  $as$ -moll in  $c$ -moll oder gar  $C$ -dur gilt als weit entfernt. Der  $as$ -moll-Akkord ergibt mit dem Grundton  $f$  einen besonders wohlklingenden und stark verschmelzenden Zusammenklang, wenn man das  $es$  als Naturseptime  $7/4es$ - von  $f$  intoniert und entsprechend auch  $as$  und  $ces$  so tief nimmt, daß sie zusammen mit dem  $es$ - einen reinen Moll-Akkord ( $as$ -  $ces$ -  $es$ -) bilden. Zur Tonika  $1/1c$  steht dieses  $es$ - im Verhältnis  $7/6$ , die Mollterz  $\bar{es}$  des ersten Akkords dagegen im Verhältnis  $6/5$ . Die Tonhöhendifferenz zwischen  $\bar{es}$  und  $es$ - beträgt  $36/35 = 49$  Cents. Die Melodiestimme durchschreitet beim Durchgang von  $\bar{es}$  über  $es$ - nach  $d$  genau die gleichen enharmonischen Intervalle  $36/35$  und  $28/27$ , aus denen sich auch das Enharmonion des Archytas ( $5/4 \times 36/35 \times 28/27 = 4/3$ ) zusammensetzt. Die obige Kadenz ist also gewissermaßen eine Harmonisierung der antiken Enharmonik. Sie klingt in der beschriebenen Einstimmung ausgezeichnet und kann auch leicht ausgeführt werden, sofern nur die ausübenden Musiker sich in ihrer Intonierung nach dem Fundamentalbaß  $c$   $F$   $G$   $C$  ausrichten. Die Enharmonik ist ausführbar, sofern sie wie zur Zeit der Griechen auf ein System fester Stütztöne bezogen wird.

### Arithmetische und harmonische Teilung

Die antike Lehre von den Tongeschlechtern und den Tetrachordteilungen, die selbst bei dem in die Kanonik nicht eingeweihten Aristoxenos das Hauptstück seiner Musikfragmente bildet, galt bisher als eine „rein mathematische Spekulation“, die nur beweise, daß die griechische Theorie „schon frühzeitig jeden Zusammenhang mit der Praxis verloren hatte“<sup>18</sup>. Die antike Enharmonik war jedoch auf dem damaligen Instrumentarium ausführbar. Mit Hilfe der Überteiligkeitsreihe ließen sich selbst die enharmonischen Tonschritte  $36/35$ ,  $28/27$  und  $243/224$  verhältnismäßig leicht und hinreichend genau einstimmen<sup>19</sup>. Die enge Verbindung von Musik, Arithmetik und Geometrie, wie sie sich im Quadrivium niederschlug, machte es den Griechen möglich, Musikinstrumente zu bauen, die in bezug auf Intonationsreinheit mehr leisteten als die heutigen Instrumente, weshalb auch hierin die Beschäftigung mit antiker Musik Anregungen zu geben vermag.

In dem auf Seite 2 gegebenen Ausschnitt des Tonsystems ist  $6/5 \bar{c}$  das harmonische

<sup>17</sup> Wegen der Gegenführung der Außenstimmen fällt die Quintenparallele nicht stärker ins Gewicht.

<sup>18</sup> E. M. von Hornbostel, *Musikalische Tonsysteme*, in: Handbuch der Physik, hrsg. von H. Geiger und Karl Scheel, Band 8, Berlin 1927, 440 f.—I. Düring, *Prolemaios und Porphyrios über die Musik*, 243: „Jede auf dem Abmessen der Saiten fußende Aufstellung von Zahlenverhältnissen ist überhaupt nur als Spekulation aufzufassen. Oder glaubt in der Tat jemand, daß Prolemaios und die übrigen Theoretiker Intervalle wie  $46:45$  oder  $243:224$  auf Grund wirklicher exakter Saitenmessungen aufgestellt haben?“

<sup>19</sup> M. Vogel, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel und Basel 1957, 233—235.

Mittel der Quinte über der Mese und  $7/6c$ - das arithmetische Mittel der Quarte über der Mese. In der antiken Enharmonik durchdringen die beiden Reihen, die arithmetische und die harmonische Teilungsreihe, einander. Das gleiche ist bereits bei den Hestotes der dorischen Oktave der Fall. Den Tönen  $e' h a$  und  $e$  entsprechen, in ganzen Zahlen ausgedrückt, die Schwingungsverhältnisse  $12 : 9 : 8 : 6$ . Diese Zahlenproportion stand bei den Griechen in höchstem Ansehen. Sie wurde „Tetraktys“ genannt. Von den Pythagoreern wurde die Tetraktys als Eidesformel gebraucht. Innerhalb der Oktave  $12/6$  ist die Paramese  $9$  das arithmetische Mittel ( $m = [a + b]/2$ ) und die Mese  $8$  das harmonische Mittel ( $h = 2ab/[a + b]$ ). Auch in der dorischen Oktave und somit auch in dem Tongerüst der festen Stufen durchdringen die beiden entgegengesetzten Teilungsreihen einander<sup>20</sup>. „Harmonia“ war für die Griechen nicht die Vereinigung von Gleichartigem, sondern von Entgegengesetztem. Heraklit sprach von der „gegenstrebigen Vereinigung“, wie sie beim Bogen und bei der Lyra aufträte<sup>21</sup>.

Auch die von den Griechen angewandte Durchdringung von arithmetischer Teilungsreihe ( $1/1, 2/1, 3/1, 4/1 \dots n/1$ ) und harmonischer Teilungsreihe ( $1/1, 1/2, 1/3, 1/4 \dots 1/n$ ) läßt sich als Anregung verwerten. Auf den ersten Blick mag es dem Praktiker so scheinen, als wenn es sich hier nur um Zahlenspielereien oder bestenfalls um Zahlensymbolik handelte. Die gegenwärtige musikalische Praxis ist jedoch so reich an ungelösten Problemen, daß es geraten erscheint, Grundfragen des Tonsystems und des Instrumentenbaues möglichst vorurteilsfrei zu diskutieren. Problematisch ist zum Beispiel die Intonation der Blechbläser. Wer sich über den Grad der Verstimmung im Blechsatz unterrichten will, sollte sich mit den Intonationsproblemen der Tuba vertraut machen. Auf den Blechblasinstrumenten steht die arithmetische Teilungsreihe als sogenannte Überblasreihe oder Naturtonreihe zur Verfügung. Sie ist dur-betont und ergibt zwischen vierstem, fünftem und sechstem Oberton den Dur-Akkord. Auf den heutigen Ventilinstrumenten stehen dem Bläser durch Hinzuschalten von Zusatzlängen weitere Obertonreihen zur Verfügung. Die Ventile können zwar auch kombiniert gebraucht werden, doch sind die durch Ventilkombinationen erzielten Töne durchweg zu hoch, da die einzelnen Ventiltuglängen auf die Grundlänge des Instruments berechnet sind. Wird zum Beispiel das Instrument durch das Quartventil um eine Quarte vertieft, vertieft das Ganzton-Ventil nicht noch um einen weiteren Ganzton, da es zunächst nur die Grundröhre um einen Ganzton verlängern sollte, die schwingende Luftsäule aber durch das Quartventil um ein Drittel verlängert wurde und mithin ein Ganzton-Ventil verlangt, dessen Ventiltzug ebenfalls um ein Drittel verlängert ist. Die Intonationsabweichungen sind immerhin so beträchtlich, daß sie allein durch die Lippenkraft des Bläfers nicht ausgeglichen werden können. Auf einem vierventiligen  $f$ -Instrument erklingt bei Einsatz der vier Ventile nicht die zu erwartende große Unterseptime  $fis$ , sondern ein Ton, der zwischen  $g$  und  $as$  liegt. Werden die Züge nach der gleichschwebenden Temperierung berechnet, beträgt die Abweichung  $178$  Cents, was einem kleinen Ganzton  $10/9 = 182$  Cents nahe kommt<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Zur symmetrischen Anlage des griechischen Tonsystems vergleiche M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, phil. Diss. Bonn 1954, 36.

<sup>21</sup> Heraklit, fr. B 51: *παλίντροπος ἁρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης*. Vergleiche auch fr. B 8.

<sup>22</sup> M. Vogel, *Die Intonation der Blechbläser. Neue Wege im Metallblasinstrumentenbau*, Düsseldorf 1961, 54.

Ventilkombinationen brauchen jedoch nicht notwendig ekmelische, das heißt musikalisch unbrauchbare Töne zu ergeben. Steht nämlich das zweite Ventil im Verhältnis des diatonischen Halbtons  $16/15$ , das dritte Ventil im Verhältnis der kleinen Terz  $6/5$  und das vierte Ventil im Verhältnis der reinen Quarte  $4/3$ , so ergibt die Kombination der drei Ventile die kleine Untersexta  $8/5$  (bei f-Instrumenten das a)<sup>23</sup>.

Grundlänge	$15/15$
2. Ventil $16/15$ , d. h. $+ 1/15$	$+ 1/15$
3. Ventil $6/5$ , d. h. $+ 1/5$	$+ 3/15$
4. Ventil $4/3$ , d. h. $+ 1/3$	$+ 5/15$
Grundlänge $+ 2 + 3 + 4$	$\frac{24}{15} = 8/5$

In der obigen Ausrechnung sind die Ventiltuglängen auf den gleichen Nenner ( $/15$ ) gebracht. Die einzelnen Längen ( $1/15, 3/15, 5/15$ ) weisen sich nun aus als Glieder der arithmetischen Teilungsreihe  $1/15, 2/15, 3/15, 4/15, 5/15 \dots n/15$ . Sie sind addierbar und ergeben in den verschiedenen Kombinationen stets weitere Glieder der gleichen Reihe, mithin emmelische Tonverhältnisse. Unter den möglichen Kombinationen sind allerdings auch die Verhältnisse der höheren Primzahlen 7, 11, 13 usf., die von der heute gelehrten Musiktheorie ausgeschlossen werden. Nur dann ergeben sich also emmelische Tonwerte, wenn die Ventiltuglängen zueinander in den Verhältnissen der arithmetischen Teilungsreihe  $1/x, 2/x, 3/x, 4/x \dots n/x$  stehen, wobei  $1/x$  ein Bruchteil der Länge der Hauptröhre sei.

Nun ist aber die Länge des schwingenden Körpers reziprok der Anzahl seiner Schwingungen. Wird zum Beispiel eine Saite oder ein Blasrohr halbiert, verdoppelt sich die Zahl der Schwingungen. Werden also die Ventiltuglängen im Sinne der arithmetischen Teilungsreihe berechnet, stehen die sich ergebenden Teiltonreihen zueinander in den Verhältnissen der harmonischen Teilungsreihe ( $x/1, x/2, x/3 \dots x/n$ ). Die harmonische Teilungsreihe ist als „Untertonreihe“ bekannt. Sie ist moll-betont. Ihre ersten sechs Glieder bilden einen Moll-Akkord. Durch Abstimmung der Ventile werden also die Blechblasinstrumente, die bisher nur über das Dur-Element der arithmetischen Teilungsreihe (Naturtonreihe) verfügten, nun auch mit dem Moll-Element der harmonischen Teilungsreihe ausgestattet. Auf einem so eingestimmten Blasinstrument durchdringen sich die einzelnen Ober- und Untertonreihen in Art der von Albert v. Thimus und Hans Kayser beschriebenen Teiltonkoordinaten<sup>24</sup>. Der Tonbereich eines solchen Instruments ist ein Ausschnitt des Diagramms, auf das v. Thimus seine „*Harmonikale Symbolik des Altertums*“ aufbaute.

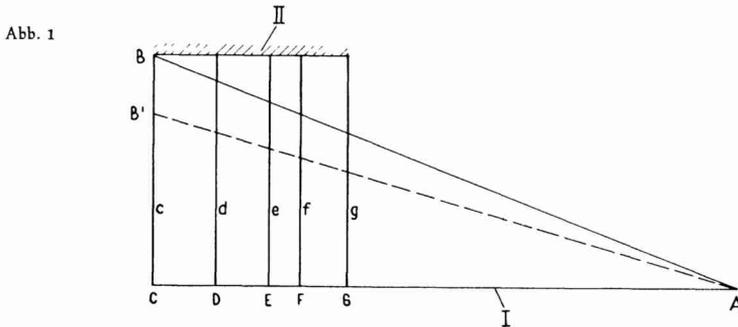
### Der Strahlensatz

Der Tonbereich eines Blechblasinstruments, dessen Ventiltuglängen nach der arithmetischen Teilungsreihe bemessen sind, läßt sich noch wesentlich erweitern, wenn der gemeinsame Nenner verändert und zum Beispiel von Fünftel nach Sechstel oder Achtel gebracht werden kann. Dies läßt sich dadurch erreichen,

<sup>23</sup> M. Vogel, *Anordnung an Blechblasinstrumenten*. Deutsches Bundespatent 1 072 870 vom 26. April 1958.

<sup>24</sup> A. v. Thimus, *Harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln 1868/1876; H. Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950.

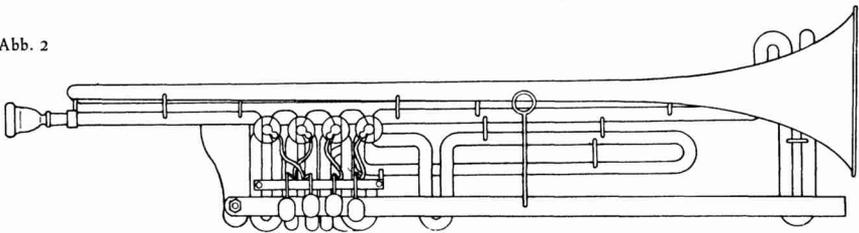
daß alle Ventiltzüge an einem verstellbaren Hebel, einem Umstimmhebel, angeschlossen werden. Die nachstehende Zeichnung möge dies verdeutlichen<sup>25</sup>.



Die Zeichnung soll ein mehrsaitiges Monochord mit Umstimmhebel darstellen. An dem Saitenhalter AC sind die gleichgestimmten Saiten c, d, e, f und g so befestigt, daß AD  $\frac{8}{9}$ , AE  $\frac{4}{5}$ , AF  $\frac{3}{4}$  und AG  $\frac{2}{3}$  der Länge AC betragen. Durch den Stimmhebel AB werden die schwingenden Längen der Saiten d, e, f und g so verkürzt, daß sie zur Saite c in den Verhältnissen  $\frac{8}{9}$ ,  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{3}$  stehen. Wird nun der Stimmhebel um den Hebelpunkt A nach B' bewegt, stehen die Saiten d, e, f und g zur Saite CB' wiederum in den Verhältnissen  $\frac{8}{9}$ ,  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{3}$ . Beim Verstellen des Stimmhebels ändert sich zwar die Tonhöhe des Instruments, die relativen Schwingungsverhältnisse bleiben jedoch konstant.

Bei Metallblasinstrumenten (Tuben, Hörnern, Ventilposaunen und Trompeten) läßt sich der Stimmhebel auf zwei verschiedene Arten anwenden. Werden nur die Ventiltzüge am Hebel angeschlossen, läßt sich der Hauptnenner der arithmetischen Teilungsreihe, in der die Ventiltzüge zueinander stehen, verändern, beispielsweise von  $\frac{1}{15}$  nach  $\frac{1}{16}$  oder  $\frac{1}{18}$ <sup>26</sup>. Dem Bläser steht dadurch ein erheblich erweiterter Tonbereich zur Verfügung. Eine in dieser Art umstimbare vierventilige Tuba hat — die Tonrationen der ekmelischen Primzahlen 11, 13 usw. nicht mitgerechnet — einen Tonbereich von 70 Tönen in der Oktave. Wird nun zusammen mit den Ventiltzügen auch der Hauptstimmzug am Hebel angeschlossen, läßt sich das Instrument höher oder tiefer stimmen, ohne daß sich die relativen Tonverhältnisse von Zug zu Zug verändern. Die Abbildungen 2 und 3 zeigen eine vierventilige Baßtrompete der Mainzer Firma Gebr. Alexander, die von b nach a gestimmt werden kann.

Abb. 2



<sup>25</sup> M. Vogel, *Vorrichtung an Musikinstrumenten*, Deutsches Bundespatent 1 072 460 vom 21. September 1958.  
<sup>26</sup> Die erzielten Tonreihen entsprechen den von Kathleen Schlesinger aufgestellten Modi (*The Greek Aulos*, London 1939).

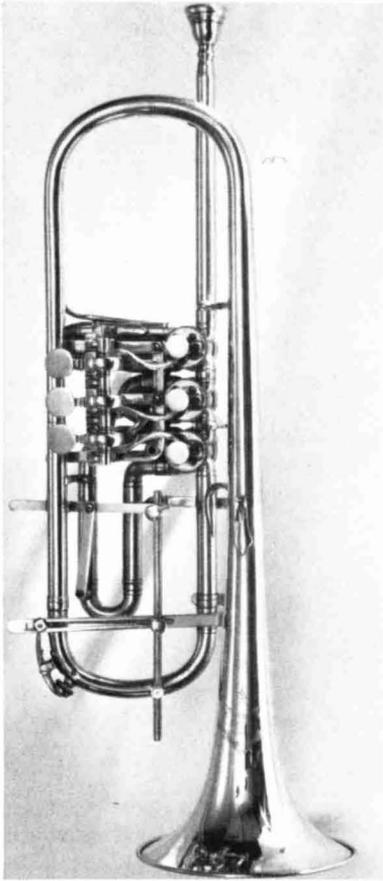


Abb. 4  
Enharmonisch umstimbare Trompete  
mit eingeschobenen Zügen

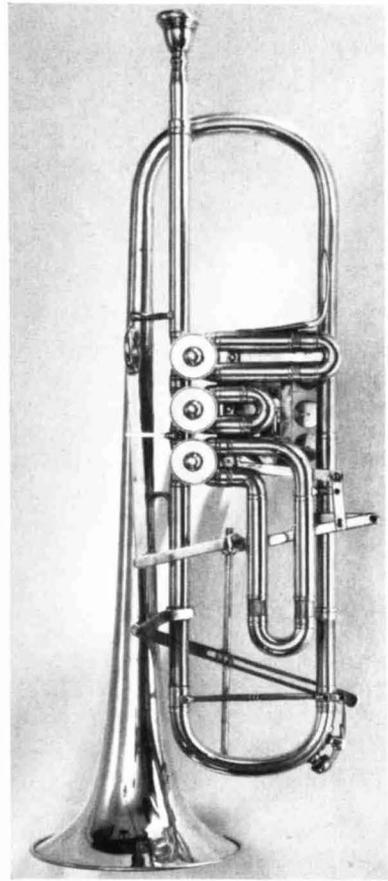


Abb. 5  
Enharmonisch umstimbare Trompete  
mit ausgezogenen Zügen



Abb. 3

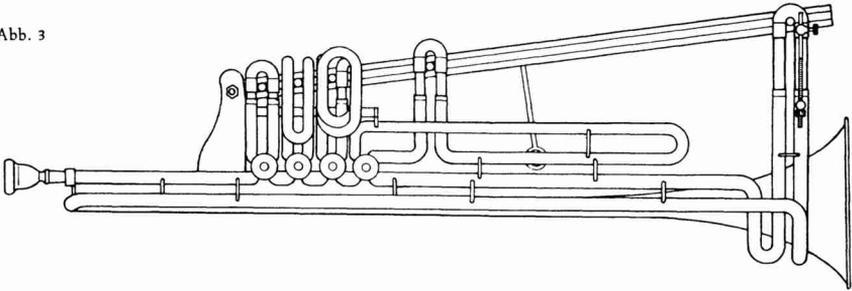


Abbildung 3 macht deutlich, wie zusammen mit dem Hauptstimmzug alle Ventile anteilmäßig ausgezogen werden. Die Anschlußstellen am Stimmhebel sind dabei so gewählt, daß ihre Abstände vom Hebelpunkt in den gleichen Proportionen stehen, in denen auch die Ventilzuglängen zueinander stehen. Da der parallel zur Haupttröhre gelegte Umstimmhebel die Trompete etwas unhandlich machte, wurde beim zweiten Musterinstrument der Firma Gebr. Alexander die Hebelwirkung auf drei Hebelpunkte verteilt (Abbildungen 4 und 5, Tafel nach S. 8). Trompeten mit Umstimmhebel wurden bisher von Gebr. Alexander, Mainz, und Helmut Finke, Herford, gebaut.

Blechblasinstrumente mit Umstimmhebel stellen eine Kombination von Zuginstrument (Zugposaune) und Ventilinstrument dar. Während bei der Zugposaune durch jede Stellung des Zuges nur drei oder vier Töne pro Oktave gewonnen werden, verfügt das hier erwähnte vierventilige Blechblasinstrument bei jedem Umstimmvorgang mit angeschlossenem Hauptstimmzug über weitere 70 Töne pro Oktave. Da in einer 70tönigen Oktave jede Halbtonstufe fünf- bis sechsmal vertreten ist, erübrigt es sich, den Hauptstimmzug um mehr als einen oder zwei Kommaschritte zu verstellen.

Die Anwendbarkeit des Strahlensatzes im Musikinstrumentenbau, die hier am Beispiel der als besonders unrein geltenden Metallblasinstrumente<sup>27</sup> aufgezeigt wurde, war im griechischen Altertum bekannt, so daß auch hierzu die griechische Musik Anregungen zu geben vermag. Bereits von Albert v. Thimus war gezeigt worden, in welcher Art der Strahlensatz im Teiltondiagramm der „Harmonikalen Symbolik“ enthalten war. Darüber hinaus läßt sich jedoch nachweisen, daß die Griechen den Strahlensatz tatsächlich zum Bau von enharmonisch umstimmbaren Saiteninstrumenten verwandten. Ptolemaios überliefert eine Figur in Art der Abbildung 1 und vermerkt dazu ausdrücklich, daß die Saiten durch einen beweglichen Steg abgegriffen wurden, und daß man die Stimmung aller Saiten auf einmal erhöhen konnte, ohne daß sich die Proportionen der Intervalle veränderten<sup>28</sup>.

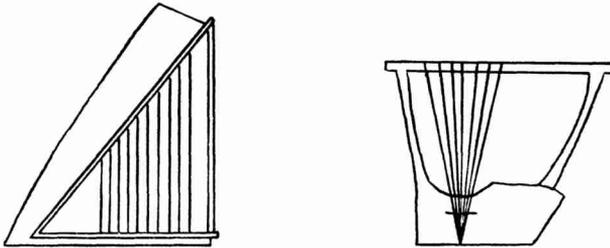
Der gegenwärtige Stand der Geschichte der Mathematik macht es wahrscheinlich, daß viele Lehrsätze der griechischen Mathematik babylonischen Ursprungs sind und bereits vor Pythagoras in Mesopotamien und vielleicht auch in Ägypten bekannt

<sup>27</sup> Manfred Büttners Trompeten-Artikel in den VDI-Nachrichten (Jahrgang 13, Nr. 26 vom 19. Dezember 1959) trägt bezeichnenderweise den Untertitel *Die Trompete, das schlechteste Musikinstrument*.

<sup>28</sup> Ptolemaios, *harm.* p. 48 (Düring).

waren. Der Strahlensatz hängt mit der antiken Gnomonik zusammen und läßt sich zusammen mit dem Gnomon, der „Sonnenuhr“, bis in babylonische Zeit zurückverfolgen. Es muß daher damit gerechnet werden, daß ein in Mesopotamien, Syrien oder Ägypten beheimatetes Saiteninstrument, das in seiner Anlage dem Strahlensatz genügte, mit Hilfe eines verschiebbaren Steges oder Kapodasters enharmonisch umgestimmt werden konnte. Zwei verschiedene Anwendungen waren möglich.

Abb. 6 und 7



Das Instrument konnte entweder nach Art der Abbildung 6 so eingerichtet werden, daß die Saiten parallel geführt waren und von zwei in einem Punkt zusammenlaufenden Geraden begrenzt wurden, oder aber es wurden wie in Abbildung 7 Saitenhalter und Steg parallel geführt, und die Saiten liefen in einem virtuellen Punkt zusammen. Abbildung 7 entspricht verhältnismäßig frühen Formen der sumerischen Leier<sup>29</sup>, Abbildung 6 gibt die Form des Trigonon, der syrischen Rahmenharfe, die auch in Ägypten und Griechenland verwendet wurde<sup>30</sup>. Von der Form her läßt sich zwar nicht mit Sicherheit auf den Vorgang des Umstimmens schließen, doch muß, wie gesagt, damit gerechnet werden, daß die dem Strahlensatz genügende Form auch sinnvoll genutzt wurde, was wiederum bedeuten würde, daß die orientalischen Hochkulturen über eine außerordentlich hochstehende und wohlklingende Musik verfügten. Verschiedene ägyptische und griechisch-römische Funde scheinen darauf hinzuweisen, daß sich der antike Musiker tatsächlich solcher Umstimmvorrichtungen bediente<sup>31</sup>.

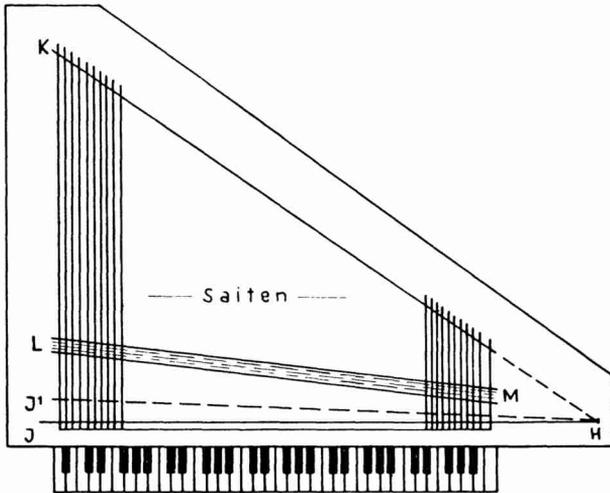
Wie schon die Abbildungen 6 und 7 zeigten, läßt sich der Strahlensatz in verschiedener Art anwenden. Für den modernen Instrumentenbau ergeben sich hieraus vielfältige Anregungen. Mit Hilfe des Strahlensatzes lassen sich nicht nur rein gestimmte Metallblasinstrumente (Tuben, Hörner, Ventilposaunen und Trompeten), sondern auch Harfen und Tasteninstrumente (Klaviere, Flügel, Cembali und Orgeln) bauen, auf denen die an sich unbegrenzte Zahl reiner Quinten, Terzen und Septimen dargestellt werden kann. Abbildung 8 gibt die schematische Darstellung eines Cembalos, das mit einem verschiebbaren Steg ausgerüstet ist.

<sup>29</sup> W. Stauder, *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt/Main 1957.

<sup>30</sup> Vgl. die Abbildungen bei R. Herbig, *Griechische Harfen*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 54, 1929, 164–193; besonders Tafel LVI.

<sup>31</sup> Hierzu äußerten sich F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gand 1875, II/638; C. v. Jan, *Die griechischen Saiteninstrumente*, in: *Programm Saargemünd 1881/82*, Leipzig 1882, 18 f.; H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte I* 1, 1923<sup>3</sup>, 94; R. Herbig, a. a. O., 179; I. Düring, in: *Göteborgs Högskolas Arsskrift* 40, 1934, 217; H. Hickmann, in: *Archiv Orientalní* 20, 1952, 453 ff.; ders., *Artikel Harfe*, in: *MGG* 5, 1956, 1508 und 1519.

Abb. 8



Wird ein solches Instrument zweimanualig gebaut und auch mit zwei Saitenbezügen und zwei Stimmhebeln ausgerüstet, lassen sich beide Manuale höher oder tiefer stimmen, ohne daß die Intervallverhältnisse verändert werden. Der Ganzton  $9/8$  zwischen der *c*- und der *d*-Taste bleibt im Verhältnis  $9/8$ , auch wenn *c* und *d* nach *c* + und *d* +, nach *cis* und *dis* oder nach *ces* und *des* umgestimmt werden. Tonverhältnisse, die weder im oberen noch im unteren Manual zur Verfügung stehen, können schließlich dadurch hergestellt werden, daß die beiden Manuale im Sinne des gewünschten Intervalls aufeinander abgestimmt werden. Ein erstes Instrument dieser Art, ein zweimanualiges Cembalo mit Umstimmhebeln, wurde in der Werkstatt Walter Merzdorf hergestellt. Auf ihm lassen sich nahezu alle denkbaren Tonverhältnisse, Tonleitern und Tonarten darstellen, ohne daß der Spieler gezwungen wäre, sich auf eine neuartige Spezialtastatur umzustellen. Beim Zusammenspiel mit Streichern und Bläsern vermag sich der Spieler eines solchen Instruments auf die Intonation der andern Instrumentalgruppen einzustellen.

## *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

St. Martial, der Name des im Hochmittelalter berühmten Klosters in Limoges, ist seit langem als musikgeschichtlicher Begriff für die der Notre-Dame-Schule zu Paris vorausgehende Epoche der abendländischen Mehrstimmigkeit geläufig; der Sache nach gehört er jedoch zu den am wenigsten geklärten der Musikforschung. Sobald man sich nämlich mit diesem Stilkreis der Mehrstimmigkeit näher befaßt, ist

zwischen ihm und dem Namen St. Martial ein sicherer Zusammenhang nur insoweit erwiesen, als das Quellenmaterial im wesentlichen aus drei Handschriften<sup>1</sup> der ehemaligen Klosterbibliothek besteht. J. Handschin, einer der besten Kenner der Materie, ging in einer seiner letzten Studien auf diese Problematik ein und sah sich zu der Bemerkung veranlaßt, von „St. Martial“ könne man musikgeschichtlich eigentlich nur in dem Sinne reden, „daß die ältesten Handschriften, die dieses Stadium vertreten, aus St. Martial stammen“, wir wüßten aber nicht, „wo diese Art Musik zuerst gepflegt wurde“<sup>2</sup>. Für den heutigen Stand der Forschung befriedigt dies wenig; vor allem deshalb, weil diese St. Martial-Handschriften die ältesten Denkmäler abendländischer Mehrstimmigkeit überliefern, in denen ein größeres zusammengehöriges Repertoire zum ersten Male in, wenn auch nicht rhythmisch, so doch sonst klar übertragbarer Notation zugänglich ist.

An der Geschichte der Tropen, Sequenzen und außerliturgischen Poesie im 10. und 11. Jahrhundert hat St. Martial nach den Untersuchungen H. Spankes<sup>3</sup> und J. Chailleys<sup>4</sup> entscheidenden Anteil gehabt. Es mutet daher nicht als Zufall an, daß die Hauptquellen der sich zeitlich anschließenden Mehrstimmigkeit direkt aus St. Martial stammen, zumal diese sich auf die genannten Textgattungen und ihre Melodien stützt<sup>5</sup>. Allerdings ist der musikgeschichtliche Begriff des St. Martialkreises viel weiter zu fassen, als derjenige der Pariser Notre-Dame-Schule. Das beweist schon die vierte wichtige Quelle, die Londoner Handschrift<sup>6</sup>. Ihre Provenienz läßt sich nicht sicher bestimmen (nach Anglès St. Michel in Cuxa oder ein anderes Kloster in Südfrankreich). Wie vielschichtig das Repertoire insgesamt ist, mag folgender kurze Excurs beleuchten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben):

Spätere Nachträge nicht berücksichtigt, enthalten SM 1 107 (außer zweien nur einstimmige), SM 3 80 (ein- und mehrstimmige etwa gleichviel), SM 2 33 (überwiegend mehrstimmige) und LoSM 39 (ohne Placitus, hauptsächlich mehrstimmige) Stücke. 14 Melodien aus SM 1 kehren in den anderen Handschriften wieder; in SM 3 sind es 18 (teils schon mehrstimmig bearbeitet), die indessen nicht in SM 1 stehen. LoSM greift in seinen mehrstimmigen Sätzen auf 4 Melodien aus SM 1 und 7 aus SM 3, sowie 1 aus SM 2 zurück. Wie man sieht, bestehen zwischen den vier Quellen mancherlei Beziehungen, jedoch läßt sich von ihnen nicht sagen, daß sie auf eine enge Zusammengehörigkeit der Handschriften deuten, zumal diese zeitlich verschiedenen Phasen angehören. Offenbar sind also die sogenannten St.-Martial-Handschriften weniger selbst ursprünglich als vielmehr vereinzelte, uns mehr oder minder zufällig erhaltene Zweige der Überlieferung eines zentralen Repertoires, das uns in seinem vollen Umfang nicht mehr bekannt ist. Damit dürften auch die zahlreichen, teils älteren und teils mit Sicherheit nicht aus St. Martial stammenden Quellen (vor allem für strophischen Tropus

<sup>1</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, fonds lat. 1139 (= SM 1), 3459 (= SM 2) und 3719 (= SM 3). Filme dieser Hss. verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Mlle. Wallon, Paris.

<sup>2</sup> J. Handschin, *Conductus-Spicilegium*, AfMw IX, 1952, S. 114, Anm. 1.

<sup>3</sup> H. Spanke, *St. Martial-Studien*, Zs. f. franz. Sprache u. Literatur, LIV, 1930/31, S. 282 ff. u. 385 ff., LV, 1932, S. 450 ff.

<sup>4</sup> J. Chailley, *L'école musicale de St Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris 1960. Dort ist die hier behandelte Mehrstimmigkeit nicht berücksichtigt.

<sup>5</sup> Wir wissen jedoch nicht, ob diese Hss. in St. Martial selbst geschrieben wurden, sondern nur, daß sie im 12. Jh. zur dortigen Bibliothek gehört haben. Für SM 1 (= U<sup>3</sup> bei Chailley) gibt es aber gute Gründe für eine direkte Herkunft aus St. Martial, und das Repertoire dieser Hs. ist auch als das musikalisch eigentlich grundlegend anzusehen.

<sup>6</sup> London, British Museum, Add. 36 881 (= LoSM); vgl. H. Spanke, *Die Londoner St.-Martial-Conductushandschrift*, *Bulleti de la Biblioteca de Catalunya*, VIII, 1928/32, S. 280 ff., u. H. Anglès, *La música del Ms. de Londres*, *Brit. Museum Add.* 36 881, ebenda, S. 301 ff.

und Sequenz)<sup>7</sup> in Zusammenhang stehen. Insofern kann man es nicht merkwürdig finden, daß alle vier sogenannten St.-Martial-Handschriften, die insgesamt über 250 Stücke verzeichnen, gemeinsam nur einen Benedicamus-Tropus, nämlich „*Omnis curet homo promere cantica*“ (Ch 14 116, AH 20, 43; s. Beispiel 5)<sup>8</sup> überliefern. Schließlich haben wir auch zu bedenken, daß damals der Mehrstimmigkeit noch nicht die Sonderstellung eines eigenen Repertoires zukam, wie in späterer Zeit, d. h. die Mehrstimmigkeit war im allgemeinen nicht an bestimmte Text- bzw. Cantusgattungen gebunden, wie es ja der recht bunt anmutende Inhalt der St.-Martial-Handschriften belegt.

Den mehrstimmigen Sätzen in SM 1, SM 2, SM 3 und LoSM war schon manche Betrachtung stilkritischer Art (vor allem durch J. Handschin)<sup>9</sup> gewidmet worden, jedoch — ausgehend von den Texten der Cantus — vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Gattungen. Demzufolge sprach auch J. Handschin<sup>9</sup> von der „*Komposition mit rhythmischem Text*“ als dem eigentlichen (und damit geschichtlich neuen) Stil des St. Martialkreises. Solche Kriterien, so interessant sie im einzelnen sein mögen, erfassen aber nur wenig die Struktur, die Machart dieser Mehrstimmigkeit. Für sie bedeuten eine Vielfalt der gebrauchten Textgattungen, einschließlich der sich daraus ergebenden metrisch-rhythmischen Probleme, auch in Verbindung mit der Stimmgestaltung nur Unterschiede gradueller, jedoch nicht prinzipieller Art. Und wie sind dann jene ersteren geschichtlich richtig zu verstehen, wenn die Prinzipien, ohne die weder eine Komposition mit rhythmischem Text noch sonst eine musikalische Gattung (gleichsam als deren äußeres Gewand) entstehen konnte, nicht klar gelegt sind? Zur Beantwortung dieser Frage genügt es indessen nicht, zu wissen, welche Intervalle von der Theorie zugelassen und in der Praxis tatsächlich gebräuchlich waren. Zu ergründen sind vielmehr die Prinzipien, die es erst ermöglichten, Klänge auf der Basis eines vorgegebenen Cantus (gleich welcher Art) zueinander in Beziehung zu setzen und in einem geordneten Ablauf zu regeln. Dies ist der eigentliche Sinn der theoretischen Regel! Und deswegen gilt es ferner zu prüfen, auf welche Weise die Regeln der Theorie, die in ihnen zum Ausdruck gebrachten Prinzipien in den überlieferten mehrstimmigen Sätzen verwirklicht wurden. Diese beiden Grundfragen bestimmen die folgenden Untersuchungen. Über bestimmte geschichtliche Voraussetzungen in Theorie und Praxis wird an anderer Stelle gehandelt; der Umstände halber darf darauf verwiesen werden<sup>10</sup>.

## I.

Welche Theorie vermag uns nun über die Struktur der Mehrstimmigkeit im St. Martial-Repertoire zu orientieren? Diese Grundsatzfrage wurde, soweit ich sehe, bisher noch nicht präzise gestellt; offenbar deshalb, weil man den Terminus *Organum*, von dem die Theorie ausschließlich spricht, vielfach mit der *Choralbearbeitung*

<sup>7</sup> Vgl. J. Chailley, *Les Anciens Tropaires et Séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe—Xle S.)*, Etudes Grégoriennes II, 1957, S. 163 ff.; ferner Anm. 4.

<sup>8</sup> Ch = U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Löwen 1892—1921, 6 Bde.; AH = G. M. Drevès und C. Blume, *Analecta hymnica mediæ ævi*, Leipzig 1886—1922, 55 Bde.

<sup>9</sup> J. Handschin, *Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?*, ZfMw VI, 1923/24, S. 545 ff.; *Über den Ursprung der Morette*. Kongreß-Bericht Basel 1924, Leipzig 1925, S. 189 ff.; *Über Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, SjbMw II, 1927, S. 5 ff.; *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, ZfMw X, 1928, S. 513 ff.

<sup>10</sup> G. Schmidt, *Zur Frühgeschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit* (in Vorb.), erscheint voraussichtlich in AfMw, Kurztitel: *Frühgeschichte*.

schlechthin indentifizierte. Dabei hatte J. Handschin diesen Begriff nur im Blick auf das Notre Dame-Organum eingeführt. In der Theorie des 9. bis 12. Jahrhunderts sucht man indessen vergeblich nach einer solchen gattungsmäßigen Erklärung. Trotzdem wurde im St. Martial-Repertoire der Conductus, obgleich dieser Begriff geschichtlich jünger ist, als dem Organum gegenüber grundverschieden gewertet<sup>11</sup>. Man lasse sich aber durch den allgemeinen Titel Organum-Traktat nicht irre machen, denn die in einer so bezeichneten Abhandlung gelehrt Satz- (oder wenn man so will, hier noch primär Klang-) Technik beschränkte sich niemals auf das Organum im Sinne der Choralbearbeitung. Für die Art dieser Technik blieb es gleichgültig, ob ein Choral (im engeren oder weiteren Sinne) oder eine nicht liturgische Melodie als Cantus firmus (Cf.) verwendet wurde<sup>12</sup>. Diese Tatsache belegt exemplarisch der sog. Mailänder Traktat „*ad organum faciendum*“ (*TMai*)<sup>13</sup>. Am Anfang dieser Schrift stehen drei Beispiele, die über Cantus dreier recht verschiedener Gattungen gebaut sind: ein *Kyrie*, also eine Choralbearbeitung, ein *Benedicamus Domino*, dessen mehrstimmige Bearbeitung gemeinhin der Choralbearbeitung nicht mehr zugerechnet wird, und ein *Cantus prius factus*. Dieses letzte Beispiel „*Iter hoc sit vobis*“ stellt aber kein Fragment dar, sondern es gehört, wie H. H. Eggebrecht<sup>14</sup> richtig bemerkte, zu den Worten „*ad organum faciendum*“. Die Beispiele zusammen also sind der Titel, das Thema der Abhandlung:

1.

Hoc      sit      vo - bis      i - - ter

ad organum faciendum      ○ = Cantus      ● = Organalstimm

Der Verfasser des *TMai* wollte demnach unter Organum nicht eine spezielle musikalische Gattung, sondern eine prinzipielle Satztechnik verstanden wissen, ohne Rücksicht auf die Art des Cf. Abgesehen davon, erklärten alle älteren Traktate den Terminus Organum rein satztechnisch und niemals gattungsmäßig. Immerhin erscheint die Haltung des *TMai* neuartig; aber sie ist es vor allem deswegen, weil er sich ausschließlich und in umfassender Weise mit satztechnischen Problemen befaßt, wie es zuvor in der Theorie noch nie der Fall gewesen ist. *TMai* stellt die zentrale Satzlehre zwischen Guido und Notre Dame-Epoche dar, und dies nicht bloß wegen des Umstandes, daß sonst keine eigenständigen Organumtraktate mehr überliefert sind. Der Montpellier-Traktat (*TMo*)<sup>15</sup>, wie noch zu zeigen sein wird, steht nämlich

<sup>11</sup> Dies war noch jüngst der Fall in F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* (Ottob. lat. 3025), Tutzing 1959, S. 148–152. Man vgl. dagegen F. Ludwig in der Zusammenfassung im Adler-Handbuch der Musikgeschichte, 2. Berlin 1930, S. 146 ff.

<sup>12</sup> Cf. wird hier stets in dem mit der älteren Theorie übereinstimmenden Sinne gebraucht, daß ein Cantus, gleich welcher Art, einem mehrstimmigen Satz zugrunde gelegt ist.

<sup>13</sup> Mailand, Ambros. M 17 sup. fol. 56–61 (in einer Guido-Hs.); CH 225–243; teilweise Neuausgabe durch F. Zamminer (s. Anm. 11). Eine vollständige Neuausgabe wird durch H. H. Eggebrecht und F. Zamminer vorbereitet.

<sup>14</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Eggebrecht, Freiburg/Br.

<sup>15</sup> Montpellier, Fac. de Méd. H. 384, fol. 122–123; Neuausgabe von J. Handschin, *Adler-Festschrift*, Wien-Leipzig 1930, S. 50 ff.; ferner von F. Blum, *Another look at the Montpellier Organum treatise*, MD XIII, 1959, S. 15 ff., fußt aber gänzlich auf Handschin. Fotos verdanke ich Prof. Dr. Eggebrecht.

in starker Abhängigkeit von *TMai*, während die Schrift *De Musica* des Johannes Affligemensis<sup>16</sup> den allgemeinen Musiklehren zugerechnet werden muß. Die Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial mit der Lehre des *TMai* in Verbindung zu setzen, mag man gewagt finden, doch gibt dazu *TMai* selbst einen konkreten Hinweis, indem sein Verfasser ausgerechnet das Beispiel des *Benedicamus Domino* mit drei verschiedenen Organalstimmen ausstattete. Das *Benedicamus Domino* muß demnach zur Zeit von *TMai* eine besondere Bedeutung für die Mehrstimmigkeit gehabt haben. Und dieses nimmt als Tropus im St.-Martial-Repertoire, neben den sog. Versus, eine hervorragende Stellung ein!

An dieser Stelle sei eine Zwischenbemerkung erlaubt, die uns für die geschichtliche Situation bezeichnend erscheint, zudem aus anderen Gesichtspunkten als den bereits erwähnten: Wie aus den folgenden Untersuchungen zu ersehen ist (s. S. 23) sind diese drei Organalstimmen strukturell verschieden angelegt, d. h. die einzelnen Satzgerüste lassen auf eine vorher bedachte spezifische Gestaltung des Satzes als fertiges Ganzes schließen. Daß nun *TMai* diesen Sachverhalt gerade an einem *Benedicamus Domino* demonstriert, ist für die Frage bedeutsam, ob der mehrstimmige Tropus auch mehrtextig gesungen wurde, wie es die Fassung SM2, fol. 166', des *Benedicamus-Tropus* „*Stirps Jesse florigeram*“ (Ch 19 516, AH 20, 246) unmißverständlich bestätigt (vgl. Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, s. Anm. 9). Denn gerade beim *Benedicamus Domino* dürfte ein Gerüstsatz, der offensichtlich auf eine melismatisch gehaltene Oberstimme angelegt ist, wie sie mit gleicher Faktur im *Benedicamus-Tropus* im St.-Martial-Repertoire als Melodie und genauso als Duplum häufig anzutreffen ist, nur dann den rechten Zweck erfüllen, wenn bei vokaler Ausführung der Tropus-Text dem Duplum und der liturgische Text dem Cantus zukam<sup>17</sup>. Ferner ist zu erwähnen, daß das *Kyrie Cunctipotens* in *TMai* nahezu noten- und klanggetreu den Gerüstsatz für den bekannten mehrstimmigen Satz im Codex Calixtinus zu Santiago di Compostela<sup>18</sup> abgibt, was bisher nicht beachtet wurde; allerdings ist dieser Zusammenhang in der Übertragung bei Anglès<sup>19</sup> weniger klar zu erkennen, obgleich das Beispiel aus *TMai* daruntergestellt ist, während er in der Übertragung bei H. Husmann<sup>20</sup> sehr schön herauskommt (wo er wiederum nicht berücksichtigt ist). Nach alledem muten die Sätze in *TMai* als etwas Ähnliches wie die späteren sogenannten Clausulae an, d. h. als Grundtypen für bestimmte Gattungen. Auch die schon vielfach erörterte Beziehung zwischen Clausulae

<sup>16</sup> Untersuchungen über die Mehrstimmigkeit nach 1050 pflegt man mit dem 23. Kap. *De diaphonia, id est organo* aus *De Musica* von Johannes Affligemensis (früher fälschlich auch Cotto genannt) zu beginnen (Ausgaben: GS II, 263a–264b; J. Smits van Waesberghe, CSM I, Rom 1950). Betrachtet man jedoch die gesamte Abhandlung des Johannes, wird offensichtlich, daß für ihn die Mehrstimmigkeit gar nicht das zentrale Problem war, sondern die tonale Ordnung im einstimmigen Gesang, welche der Anlaß für alle sozusagen allgemeinen Musiklehren war; und gerade deswegen hat Johannes seinem Traktat einen Tonar angefügt. Deshalb ist es begreiflich, wenn erst am Schluß des Traktates nur kurze, sehr allgemein gehaltene Äußerungen über die Mehrstimmigkeit vorzufinden sind und die Terminologie älteres Gedankengut übernimmt. Zudem setzt Johannes, wie er selbst bemerkt, ohnehin alles als bekannt voraus. Dagegen — und obwohl er nur auf eine der zu seiner Zeit üblichen Arten das Organum zu setzen, nämlich den *facillimus usus*, eingeht — sind Oktave und Einklang so bestimmt als Schluß- und Strukturklänge genannt bzw. gesetzt, daß wir die Ansicht nicht teilen können, es handle sich bei Johannes um ein frühes, sich unmittelbar nach 1050 anschließendes Stadium der Mehrstimmigkeit. Im Beispiel des Johannes kommen alle Intervalle mit Ausnahme der Sexte vor, und sie (die Terz also ähnlich dem 4. Modus in *TMai*; s. S. 20 ff.) hatten, da es ja um Theorie ging, strukturelle Bedeutung. Und die Formulierung „*duplicare vel triplicare vel quovis modo competenter conglorare si voluerit licet*“ bekräftigt jedenfalls das eine, daß nämlich das *organum simplex* für die Theorie in erster Linie konstruktiver Gerüstsatz war.

<sup>17</sup> Hierin wird wohl eine wesentliche Wurzel für die englischen Organa des 13. Jhs. zu sehen sein, die ihrer Gattung nach mehr Tropus-Motetten als Organa sind; vgl. E. Apfel, *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England*, AMI XXXIII, 1961, S. 48 ff.

<sup>18</sup> Faksimileausgabe von G. Prado, Santiago di Compostela 1944.

<sup>19</sup> H. Anglès, *El codex musical de Las Huelgas*, III, Barcelona 1931, S. 1 ff.

<sup>20</sup> H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (in Das Musikwerk), Köln 1955, S. 15.

und Motetten scheint doch wohl in erster Linie darauf zu beruhen, daß eine bestimmte Art von Mehrtextigkeit einen speziellen Typus des Satzgerüsts erfordert. So erscheint E. Apfels Vermutung<sup>21</sup>, die St.-Victor-Clausulae könnten eine Remelismatisierung aus Motetten sein, nicht überzeugend; dies aber auch deswegen, weil diese Clausulae vielmehr die Faktur eines Gerüstsatzes zeigen als die dazugehörigen Motetten, wenn man sich die Texte wegdenkt. Man vgl. z. B. die Clausula „Fiat“ (St V, fol. 290, Nr. 18) mit der Motette „Merci de cui“ in W<sub>2</sub>, fol. 237'. — Sinn dieses kleinen Excurses war, zu zeigen, wie vieltgestaltig sich Ansätze aus *TMai* für die Forschung ergeben können.

Ferner haben wir zu beachten, daß die theoretischen Prinzipien in Organum und Discantus die gleichen sind, wie schon E. Apfel bemerkte<sup>22</sup>. Ein Unterschied ist vielmehr nur in der individuellen Ausgestaltung des musikalischen Satzes zu sehen. Im Blick auf die Theorie ließe sich der Sachverhalt auch so definieren: Im Organum gewährleisten die Strukturklänge den substantziellen Zusammenhalt innerhalb einer melismenreichen Gestaltung; im Discantus dagegen sind die Strukturklänge, ohne daß konstruktiv eine Änderung eintritt, direkt zu einem Satz (vorzugsweise Note gegen Note) verflochten. Zwischen beiden konnte terminologisch erst dann unterschieden werden, als ihre Trennung in der Praxis konkret verwirklicht war, wie etwa im Organum und Conductus der Notre-Dame-Schule. Zuvor erscheint es müßig, eine derartige Trennung, besonders innerhalb der frühen Theorie, zu versuchen. Denn hier sind die Begriffe Organum und Discantus gleichsam noch identisch, ihren typischen Ausformungen späterer Zeit nicht vergleichbar<sup>23</sup>. M. F. Bukofzer<sup>24</sup> irrt, wenn er meint, der bekannte von La Fage zuerst veröffentlichte Traktat habe vor allem die Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Repertoires im Sinn; denn wenn auch beide Setzweisen schon begegnen, so stehen sie, in der Regel nur kurze Abschnitte umfassend, unvermittelt nebeneinander in ein und denselben Stücken, ohne eine typische Satzgliederung zu begründen (s. S. 29 ff.).

*TMai* stammt mit einiger Sicherheit aus Laon<sup>25</sup> und wird gemeinhin um 1100 datiert. In der Zeit zuvor deuten die wenigen erhaltenen Denkmäler auf Fleury-sur-Loire (Tours?), Chartres und Winchester, zwischen denen auch sonst mannigfache Beziehungen bekannt geworden sind, als Schwerpunkte für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im 11. Jahrhundert<sup>26</sup>. Treten jetzt dazu Laon (*TMai*) und Limoges (St. Martial), dann erscheint dies als natürliche Ausbreitung ein und desselben Entwicklungskreises<sup>27</sup>. Im Verlauf des 11. Jahrhunderts hat die Mehrstimmigkeit, nach den erwähnten Denkmälern zu schließen, indessen ein Stadium erreicht, das die bis 1050 bekannt gewordene, mit Guido abschließende Theorie noch nicht, hingegen *TMai* nicht mehr erfassen. Bedeutet nun dieser Umstand eine Lücke in der Überlieferung der Theorie? Oder hat diese ein Zeit lang stagniert? Man könnte eher letzteres annehmen, weil die fortschreitende Entwicklung die Ausbildung einer Satzlehre, einer konkreten Theorie der Mehrstimmigkeit erforderte, zumal für die ältere Theorie die Mehrstimmigkeit doch ein sozusagen nur musikalisches Randproblem darstellte, für das ein paar Hinweise im Prinzipiellen genügte; und von dieser Haltung wich noch nicht einmal Johannes Affligemensis ab (s. Anm. 16).

<sup>21</sup> s. Anm. 17, ebenda S. 51, Anm. 16.

<sup>22</sup> E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1953 (maschinenschr.); Kurztitel: *Diskant*.

<sup>23</sup> R. v. Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek* (Ottob. 3025), *KmJb* XXVII, 1932, S. 73 ff., verwies schon auf diesen Sachverhalt.

<sup>24</sup> M. F. Bukofzer, Art. *Discantus*, *MGG* III, 1954, Sp. 560.

<sup>25</sup> Nach Handschin; s. Anm. 15.

<sup>26</sup> Vgl. meine Studie *Frühgeschichte*.

<sup>27</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Vermutung, der Codex Calixtinus könnte in Poitiers geschrieben worden sein, wie sie in der neueren Forschung (Chailley) ausgesprochen wurde.

Aber wie dem auch sei, in *TMai* jedenfalls kann man unterscheiden in vorgegebene geschichtliche Voraussetzungen, die indessen keine direkte Beziehung mehr zur älteren Theorie haben, und in daraus neu entwickelte Prinzipien, die wohl den eigentlichen Anlaß zur Abfassung von *TMai* gaben<sup>28</sup>. Die Bindung an die Tradition kommt in *TMai* am stärksten zum Ausdruck in der Definition, was unter einem Organum zu verstehen sei: „*Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diapente vel diatesseron . . . Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam organum vocamus*“. Diese Erklärung lehnt sich weitgehend an Guido an<sup>29</sup>; neu ist an ihr nur die Tatsache, daß jetzt Quinte und Quarte im Organum nebeneinander gebraucht werden und qualitativ als gleiches Intervall gelten, während früher die Diaphonia sich grundsätzlich auf eines dieser Intervalle beschränkte, eine Verbindung zwischen beiden nicht möglich war. Die Definition in *TMai* muß also von anderen Grundlagen ausgegangen sein als die ältere Theorie. Und trotzdem scheint die Bindung von *TMai* an die ältere Terminologie nicht auf deren bloßer Mißdeutung zu beruhen und damit eigentlich sinnlos zu sein. Betrachten wir nämlich die Beispiele zum 1. bis 3. *Modus organizandi* (s. S. 18), so ist unschwer zu erkennen, daß solche Satzweisen dem Stadium der Mehrstimmigkeit entsprechen, das vor *TMai* die Handschrift Chartres 109 im Bereich der Praxis bereits vertritt<sup>30</sup>: der Cantus ist grundsätzlich Unterstimme; Einklang, Oktave, Quarte und Quinte bestimmen die Klanggestaltung. Insoweit bietet *TMai* nichts Neues. Indem aber nun die Stellung der Klänge gemäß ihrer Qualität im Blick auf den musikalischen Satz als ganzes bestimmt wurde, gelang *TMai* der entscheidende Schritt zur Satzlehre, d. h. das Merkmal der Klangqualität wurde zum satztechnischen Faktor als *prima, media* und *ultima vox* in der Terminologie des *TMai*. Nicht das Organum zu gliedern, ist so entscheidend, sondern vielmehr die Art und Weise, in der dies bewirkt wird; denn die Notwendigkeit als solche sahen schon der Pariser und Kölner Traktat, indessen nur als Folge spezieller Gegebenheiten des Cantus, wie an den Begriffen des *organum inferius, medius* und *superius* zu erkennen ist<sup>31</sup>.

Wie ist nun dieser Vorgang zu erklären? *TMai* spricht im Prologus davon, daß er im Gegensatz zur älteren Theorie von der „*Natur*“ der Klänge ausgehe („*nos intuentes ipsam naturam*“), also ihre Qualität allein als wesentlich ansehe. Von einer solchen Voraussetzung auszugehen, war *TMai* nur deswegen möglich, weil die gesamte Problematik aus Tritonus und Parallelfortschreitung, von der die ältere Theorie beherrscht war, inzwischen ihre primäre Bedeutung verloren hatte. Und dies geschah in dem Augenblick, als nicht mehr die Diaphonia<sup>31</sup>, sondern die Oktave als Klang das Fundament klanglicher Ordnung im Organum abgab<sup>32</sup>. In der Diaphonia der Quarte galt der Einklang ja nicht als qualitativ selbständiger Klang, sondern nur als einzig mögliche Folge aus dem Grenzton. Seine qualitative Eigenständigkeit

<sup>28</sup> F. Zamminer (s. Anm. 11) befaßte sich eingehender mit *TMai*. Den von ihm vorgetragenen Ergebnissen vermag ich aber nicht immer zuzustimmen. Eine Diskussion im Rahmen dieser Studie erübrigt sich insofern, als nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Zamminer der Kommentar zur Neuausgabe des *TMai* (s. Anm. 13) auf einer grundlegenden Umarbeitung des 8. Kap. seiner erwähnten Abhandlung basiert. Diese Umarbeitung ist mir indessen nicht weiter bekannt. Ich behandle daher *TMai* nur im Rahmen des hier gestellten Themas.

<sup>29</sup> CSM IV, 197; GS II, 21a.

<sup>30</sup> Vgl. *Frühgeschichte* (mit Faksimile und Übertragungen).

<sup>31</sup> Vgl. dazu im allgemeinen E. L. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1955 (maschinenschr.).

<sup>32</sup> Vgl. *Frühgeschichte*.

für die Mehrstimmigkeit erhielt er erst im Zusammenhang mit der Oktave. Und gerade sie, die ja bewußt in den Prinzipien der Diaphonia ausgeschaltet blieb, mußte die Klangprinzipien im Organum von Grund auf ändern, das Bezugsverhältnis von Klang zu Cantus neu gestalten. Aus diesem Grunde mußte *TMai* die Diaphonia für eine „*obscuritas*“ halten; gleichwohl war ihre indirekte Einbeziehung notwendig, weil ihr die Unterscheidung in verschiedene Klangqualitäten an sich zu verdanken ist (Pariser Traktat<sup>32</sup>).

Diese neuen Grundlagen erklärt *TMai* an Hand der bekannten 5 *Modi organizandi* und demonstriert das typische an ihnen gesondert in Beispielen, denen als Cantus die Anfangsphase des „*All. Justus et palma*“ dient<sup>33</sup>.

2.

1. Modus: Quando prima uox copulatur cum precedenti

Al - le - - - lu - - - - ia

2. Modus: Per disiunctionem ipsius uocis vt

Al - le - - - lu - - - - ia

3. Modus: Mediis uocibus mutantur per diatesseron si sunt in diapente (scl. per diapente si sunt in diatesseron)

Al - le - - - lu - - - - ia

4. Modus: Quartus ab utroque principio et medio

Al - le - - - lu - - - - ia

5. Modus: Quintus per multicationem oppositarum

Al - le - - - lu - - - - ia

Wie wichtig *TMai* diese *Modi* erschienen, geht daraus schon hervor, daß er im Verlauf der Abhandlung gleich viermal auf sie zu sprechen kommt. Der 1. bis 3.

<sup>33</sup> Im Blick auf unsere Ausführungen S. 14 ff. ist die Verwendung eines Alleluja bemerkenswert, weil es den vielseitigen Gebrauch der Organumtechnik erneut unterstreicht. Man beachte ferner, daß die Handschriften Chartres 130 und 109 ausnahmslos mehrstimmige Allelujas enthalten und sich daraus spezielle Zusammenhänge mit *TMai* ergeben.

Modus sind als Grundregeln aufzufassen, in welcher Weise die verschiedenen Klänge entsprechend ihrer Qualität im Organum gesetzt werden können. Die Wahl bleibt an sich frei. Nachdem aber *TMai*, wie (S. 17) erwähnt, in den ersten drei Modi die Qualität der Klänge mit einer fest fixierten Stellung im Gesamtablauf des Organum verbindet, kommt es zu fest geregelten Klangfolgen an den Nahtstellen der *prima* und *media vox*. Dabei gilt in erster Linie der Qualitätsunterschied von *coniunct* und *disiunct*, wofür jeweils Oktave oder Einklang sowie Quinte oder Quarte zur Verfügung stehen. Die Auswahl unter diesen im einzelnen bleibt frei<sup>34</sup>. Der 3. Modus mit seinen Parallelfortschreitungen scheint nicht recht zur sonstigen Haltung von *TMai* zu passen. Mit der Einführung der Begriffe der *prima*, *media* und *ultima vox* drückt *TMai* aus, daß es im Organum Stellen gibt, die strukturell entscheidend sind, und solche, die es eben nicht sind. Und zu letzteren gehört die *media vox*, d. h., was in ihrem Verlauf konkret geschieht, interessiert nur wenig für die in den Regeln der Theorie eingefangene Ordnung. Daher erscheint es sinnfälliger, wenn *TMai* ausschließlich für die *media vox* in ihrem Gesamtverlauf — gleichsam nur beispielhaft — die althergebrachte Übung des *organalen Begleitens* verwendet. Außer im *TMo* findet die *media vox* überhaupt keine gesonderte Berücksichtigung mehr; und hier selbst nur noch indirekt<sup>35</sup>.

Merkwürdig ist nun, daß in verschiedenen älteren Diskanttraktaten, die E. Apfel (*Diskant*, S. 34 ff.) unter Gruppe B behandelt, unterschieden wird in Einklang und Oktave als vollkommene, in Quarte (!) und Quinte als mittlere (!) und in beide Terzen (die kleine erwähnt auch der Verf. des Versteiles in *TMai*; s. S. 24) als unvollkommene Konsonanzen. Damit hebt sich diese Gruppe grundsätzlich von jener ab, der als bekannteste der Löwener und Vatikanische Traktat (CS II, 494 ff. und Zaminer) angehören (bei Apfel Gruppe A). Betrachtet man vor allem die Beispiele des älteren Johannes de Garlandia (CS I, 107a u. 109a), hat man den Eindruck, diese Klangtechnik sei noch älter als *TMai*, zumal der Cantus teilweise Oberstimme und die Oktave nicht gebraucht ist. Indessen lasse man sich nicht durch die zahlreichen Terzen täuschen; denn diese erscheinen regelmäßig als Verbindungsklang von Quarte bzw. Quinte zum Einklang (oder umgekehrt), also nicht vergleichbar etwa dem 6. Beispiel in *TMo*. Im Gegensatz zur Gruppe A (nach Apfel) kommt dem Cantusschritt keine Bedeutung zu, d. h. dieser bestimmt nicht, welche Klangfolge zu setzen ist. Der Klangqualitätswechsel an sich, wie in *TMai*, stellt das Prinzip dar. In dessen Anwendung wirkt aber *TMai* systematischer, ja gleichsam überlegter, als ob er sich des Sachverhaltes viel bewußter gewesen wäre. So scheint Garlandia eine Technik im Auge gehabt zu haben, die sich geschichtlich mit *TMai* überschneidet (oder es träfe der bisher angenommene geschichtliche Ort Garlandias nicht zu?; vgl. H. Hüschen, Art. Johannes de Garlandia, MGG VII, 1958, Sp. 92 ff.).

Während im 1. bis 3. Modus konkret die *prima* und *media vox* behandelt werden, sucht man vergeblich einen entsprechenden Passus für die *ultima vox*. Lediglich die Stelle „*copulatio fit quolibet modo*“ im Anschluß an die Beschreibung des 3. Modus deutet an, es könnte mit *copulatio* mehr gemeint sein als bloß das Setzen eines *coniuncten* Klanges, also die *ultima vox* im eigentlichen Sinne. Denn im 5. Modus

<sup>34</sup> An dieser Stelle sei der Hinweis erlaubt, daß in allen Beispielen die durch die Qualität bestimmte Stellung der Klänge einer konkreten Silbenvertonung im Sinne Zaminers widerspricht. Vgl. Anm. 28.

<sup>35</sup> Der Terminus *vox*, auch wenn er wörtlich genommen einen Einzelton der Organalstimme bedeutet, spricht in der Theorie, auch in der älteren, nicht etwa einen x-beliebigen Einzelton an, sondern stets den eines Strukturklanges, der maßgeblich in das Klanggeschehen eingreift. Sich wiederholende Töne bzw. Klänge werden nie eigens genannt; dies war auch bei der Haltung der Theorie überflüssig.

wird ja nur ganz allgemein von der *ultima vox* gesprochen und desgleichen von der Möglichkeit, die Organalstimme zu kolorieren. Aus dem Beispiel zum 5. Modus könnte man allenfalls schließen, daß die *ultima vox* in der Regel *coniunct* sein solle. Stellt nun der geschilderte Umstand eine Nachlässigkeit von *TMai* dar? Eine solche Annahme dürfte fehlgehen, weil es bei der Art, wie *TMai* das Organum lehrte, überflüssig erscheinen müßte, eigens auf die *ultima vox* analog zur *prima* und *media* einzugehen. Diese Gliederung und die aus ihr resultierende Stellung der Klänge hat ja erst in ihrem Zusammenwirken einen Sinn. Und eine *prima vox* ist nicht – außer natürlich am Anfang eines Stückes – ohne vorausgehende *ultima vox* denkbar. Ganz klar geht dies aus dem Beispiel zum 1. Modus hervor: der Einklang am Schluß der Silbe *-le-* und die folgende Oktave zu Beginn der Silbe *-lu-*. Vergleichen wir dazu die Parallelstelle im 2. Modus, dann liegt zwar eine andere musikalische Gliederung vor, zumal der 2. Modus eine alternative Ausführung zum 1. sein soll, doch bleibt das prinzipielle Verhältnis zwischen *ultima* und *prima vox* das gleiche wie im 1. Modus. In diesem Zusammenhang beachte man die Analogien im Beispiel des 4. Modus. *Ultima* und *prima vox* bedingen sich gegenseitig und, nachdem sich *TMai* ausführlich mit der *prima vox* befaßte, konnte er sich für die *ultima vox* auf den erwähnten Hinweis der *copulatio* (s. o.) beschränken. Dieser Terminus, gerade an jener Stelle, erfaßt ja das für die *ultima vox* wesensmäßig Klauselhafte, wie dann auch etwas später *TMo* überhaupt von der *clausula* spricht („in *clausula*, non nisi *copulatio* est ibi . . .“).

Schließlich gab es seit *Grenzton* bzw. *occursus* schon immer eine Art *ultima vox*; sie war wohl jedermann selbstverständlich. Nun, auch die *prima* und *media vox* findet sich in der Praxis vorgebildet, wie z. B. im „*All. Angelus domini descendit*“ in Chartres 109<sup>36</sup> (im *Alleluia*, ebenso „*et accedens . . . lapidem*“). Dennoch kommt ihrer Definierung durch *TMai* entscheidende Bedeutung zu, weil der 4. Modus mit diesen Begriffen erklärt, aus ihnen abgeleitet wird: „*Quartem non tantum a primo vel medio, sed ab utroque. — Quartus fit a diverso principio vel diverso medio, non tantum ab uno, sed etiam ab utroque. — Quartus ab utroque principio et medio.*“ In dieser Weise ist der 4. Modus an verschiedenen Stellen beschrieben. Doch wie sind diese Formulierungen zu verstehen? Zunächst ist soviel klar, daß der 4. Modus einen Sachverhalt umfaßt, der sich auf *prima* und *media vox*, also 1. bis 3. Modus zusammen gründet, d. h. der 4. Modus stellt eine Setzweise dar, die alle bisher erfaßten Eigenschaften der Klanggestaltung zusammenfaßt. Fraglos handelt es sich dabei um die Bedingungen, die eine Gliederung in *prima* und *media vox* überhaupt erst zuließen. Dabei kann letztere nur *disiunct*, die *prima vox* indessen *disiunct* oder *coniunct* sein. Zwar sind der Quinte und Quarte verschiedene Qualität eigen, doch gelten beide nach Auffassung von *TMai* als *disiunct*. Ein genereller Qualitätswechsel findet demnach nur zwischen *coniuncten* und *disiuncten* Klängen statt, der bis jetzt im Organum nur nach den Regeln des 1. und 3. Modus in der Verbindung von *prima* zur *media vox* zu verwirklichen war. *Sed ab utroque*, d. h. der generell qualitative Wechsel der Klänge, wie er in der Verbindung des 1. und 3. Modus, von der *prima* zur *media vox* bisher auch schon in der Praxis (s. o.) ausgeführt und erprobt war, soll im 4. Modus allgemein der Klanggestaltung zugäng-

<sup>36</sup> Übertragung bei Ludwig (s. Anm. 11). S. 144; Faksimile *Frühgeschichte*.

lich sein, wie auch unmißverständlich dem Beispiel im *TMai* zu entnehmen ist. Denn in diesem erfolgt konsequent ein Wechsel der Klangqualitäten *coniunct* und *disiunct*. Und damit ist der Sinn der Ausdrucksweise *TMai* offenbar: Im 4. Modus geschieht musikalisch das gleiche, was vorher nur im Zusammenwirken von 1. und 3. Modus, von *prima* und *media vox* möglich war, aber ohne — *non tantum a primo vel medio!* — das Setzen der *prima* und *media vox* im Sinne der Grundregeln des 1. und 3. Modus zu erfordern. Deren Strukturmerkmale werden vielmehr zu einer neuen rein musikalischen Einheit vereinigt. *Prima* und *media vox* sind nur noch Legitimation zur generellen Verwendung ihrer Strukturmerkmale, aber die Bedeutung stimmt nicht mehr mit dem 1. und 3. Modus überein, weswegen sie richtig *diversum* genannt wird.

*TMai* erklärt die Modi viermal; einmal im *Prologus*, zweimal im Verlauf der eigentlichen Abhandlung und noch einmal bei den Beispielen. Während dreimal direkt von den Modi gesprochen wird, geht die erste Erläuterung im eigentlichen Traktattext<sup>37</sup> bei den Modi von den Begriffen der *prima* und *media vox* aus, die im *Prologus* als typisches Kennzeichen der Modi genannt sind. Im Anschluß an die *media vox* folgt der Passus:

„Et ita cum III.or voces tantum subsequentes sint, una organalis dicitur. Nam prima quandoque iungitur. Secunda semper disiungitur. Tercia intuens prestolantem, ut habilem copulam tribuat quartae voci, cum qualibet consonantia. Cum tres vero voces perspiciuntur, ibi est tantum inceptio et copulatio. Duabus autem sola coniunctio. Nam differentia primae et mediae et ultimae vocis ideo preponitur.“

Nachdem gemäß der Definition des 4. Modus diese Setzweise zwar aus *prima* und *media vox* abgeleitet ist, diese wiederum konkret nicht mehr dazu brauchbar sind, führt *TMai* die Termini *inceptio* und *copulatio* ein, die rein musikalisch-klanglicher Art sind. Weil nun einmal der *coniuncte* Klang (auf einen *disiuncten* folgend) eine *copulatio* bewirkt, läßt sich im 4. Modus die ursprüngliche Gliederung mittels der *prima vox* (etc.) von rein musikalischen Gesichtspunkten her beliebig auflösen bzw. unterteilen; ebenso erschließen sich dadurch der Klanggestaltung neue Möglichkeiten, wie man sie noch nie kannte. Solche neue Satzeinheiten, nur auf dem Qualitätswechsel beruhend und durch die Begriffe der *prima* etc. *vox* nicht mehr zu erfassen, lassen sich indessen theoretisch nur mit Hilfe fest fixierter Tongruppen erfassen, wie es *TMai* in dem zitierten Abschnitt auch durchführt. In ihm werden also drei typische Möglichkeiten der Ausführung des 4. Modus beschrieben. Daß in der viertönigen Gruppe der zweite Ton(Klang) als (*vox*) *organalis* charakterisiert wird, erscheint uns bezeichnend, weil die damit verbundene Klangfolge aus der *media vox* (3. Modus) stammt. Andererseits unterstreicht *TMai* damit sein Bemühen, dem Organum eine bis ins einzelne durchgebildete Satzlehre zu erschließen. Denn in der Tat sind diese vier Modi geeignet, alle musikalischen Erscheinungen im Organum zu erklären. Im übrigen löst das Beispiel des 4. Modus den musikalischen Ablauf in drei- und viertönige Strukturgruppen auf, die erheblich zur Gliederung des Textes in Silben divergieren, d. h. dieses Beispiel stimmt mit der zitierten Beschreibung

<sup>37</sup> fol. 57', Z. 6 ff.

überein, die allein auf den 4. Modus abzielt. Man geht sicherlich nicht fehl, im 4. Modus das eigentliche Kernstück der Lehre in *TMai* zu sehen.

Dafür gibt *TMo* die Probe auf's Exempel. Weil dieser auf dem 4. Modus des *TMai* und der dazu entwickelten Methode aufbauen konnte, diese erst gar nicht mehr legitimieren mußte, waren für *TMo* die Modi als solche überflüssig und er konnte sich von vornherein darauf beschränken, seinen Regeln zwei- bis achttönige Gruppen zugrunde zu legen. Nachdem *TMo* weiterhin an den allgemeinen Definitionen, wie z. B. an der des Organums in der Einleitung, festhält, legt dies nicht nur eine enge Verwandtschaft zwischen beiden Traktaten, sondern auch eine geringe zeitliche Differenz nahe.

Dem steht nicht entgegen, daß in *TMo* Terz (diese kommt auch im 4. Modus des *TMai* vor) und Sexte zu den brauchbaren Zusammenklängen gezählt werden. Es ist nämlich zu bezweifeln, ob diese Intervalle hier schon als legitime Konsonanzen betrachtet wurden, wie in der Forschung vielfach angenommen wurde (Handschin, Zaminer, Blum und zuletzt G. Reaney, Art. Montpellier-Handschriften, MGG IX, 1960, Sp. 534). Denn in den mehr als dreitönigen Gruppen in *TMo* ist ebenso, wie in *TMai* (4tönig: *una organalis dicitur!*), der Bereich der *media vox* mit enthalten und ausweislich der Beispiele treten nur hier Terz und Sexte auf. Bezüglich des Satzes in *TMo*: „*In quacumque voce cantus incipiat, organizator sit in eadem . . . aliquando in tertia vel sexta*“, ist daran zu erinnern, daß eine *inceptio* nicht mit der *prima vox* in *TMai* identisch ist, der Begriff *inceptio* auf Grund der Besonderheiten des 4. Modus erst eingeführt wurde. So stellt in der 2tönigen Gruppe die einleitende Terz nur rein abstrakt den ersten Klang, eine *inceptio* dar, in Wirklichkeit vielmehr die Paenultima-Dissonanz.

Die Tatsache, daß in der Diaphonia infolge des Grenztones die Terz auftrat, läßt sich ja auch nicht dazu anführen, es sei die Terz legitime Konsonanz gewesen. Nachdem aber im Anschluß an *TMo* die Theorie den Bereich der *media vox* überhaupt nicht mehr berücksichtigte, braucht es uns nicht zu verwundern, wenn von Terz und Sexte vielfach gar nicht die Rede ist. Damit ist keineswegs gesagt, in der Klanggestaltung im einzelnen hätten Terz und Sexte keine Rolle gespielt; sie waren nur nicht an strukturell wichtiger Stelle für sich allein brauchbar, d. h. mit Recht *imperfect*. Außerdem dürfte im Verhältnis *coniunct* und *disiunct* kaum ein prinzipieller Unterschied gegenüber demjenigen von *perfect* und *imperfect* zu sehen sein. Ein geschichtliches Kriterium scheint uns erst dann gegeben zu sein, wenn ein Intervall in der generellen Qualität anders aufgefaßt wird, wenn z. B. die *disiuncte* Quinte den Rang der *perfecten* Konsonanz erhält<sup>38</sup>.

Die *Modi organizandi* mit ihren Beispielen in *TMai* zeigen typische Gestaltungsweisen für das Organum, wie sie die Erkenntnis vom Qualitätsunterschied der Klänge ermöglichte. Die Beispiele als Ganzes dürfen aber nicht mit den Modi schlechthin identifiziert werden, denn, abgesehen von mehreren Analogiestellen (1., 3. u. 5. Modus), finden wir die typischen Abweichungen nur an den Stellen der *prima etc. vox*, die den Charakter der betreffenden Modi erst prägen. Wie nun ein Organum nach der Technik des *TMai* zu setzen ist, demonstrierte dessen Verfasser selbst an Hand der dem Traktat vorangestellten Beispiele. Nachdem das „*Benedicamus Domino*“ mit drei verschiedenen Organalstimmen versehen ist, dürfen wir annehmen, in diesem Beispiel wollte der Verfasser von *TMai* klar stellen, daß die Prinzipien seiner *Modi organizandi* verschiedenen Satztypen gerecht werden; und

<sup>38</sup> Die Statistik bei F. Blum (s. Anm. 15) mutet wenig sinnvoll an, nachdem sie die genannten prinzipiellen Unterschiede übergeht. Eine so simple Angelegenheit ist der „*Unterschied von Theorie und Praxis*“ nun wirklich nicht! Nach Blum ist der Cantus der Beispiele in *TMo* das *Amen* aus der bekannten Ostersequenz *Victimae paschali laudes*, Grad. Rom. 242 (= 5tönige Gruppe, sonst verkürzt oder erweitert).

dies nicht nur aus dem Gesichtspunkt der Cantusgattungen (s. S. 14). Dabei handelt es sich um konstruktive Gerüstsätze, für die allein die verwendete Buchstabennotation genügen konnte.

3. a) *Benedicamus domino*

(do-) - \_\_\_\_\_ . . . - mi -

b)

(do-) - \_\_\_\_\_ . . . - mi -

Die Fassung a)<sup>39</sup> kennzeichnet ein nahezu systematisch durchgeführter Wechsel von *coniuncten* und *disiuncten* Klängen; nur an einer Stelle folgen zwei Quartan einander unmittelbar. Die Verbindung Quarte (zuweilen auch Quinte) – Einklang erfolgt ziemlich regelmäßig mittels des großen Sekundschrittes (aufwärts) der Unterstimme, die sowohl Cantus als auch Organalstimme sein kann. Diese auch noch später typische Klangverbindung (*copulatio*) fußt offenbar auf der älteren Praxis des *occursus* bei Guido, der ja den großen Sekundschritt dazu besonders empfohlen hat<sup>40</sup>. Die Klangfolge Quinte – Einklang kennt auch die terzschrittweise *copula* (beider Stimmen zueinander), die schwächer akzentuiert anmutet. Der rege Wechsel beider Arten ist wohl darauf berechnet. Der konsequente Wechsel zwischen *coniuncten* und *disiuncten* Klängen hat indessen zur Folge, daß sich die Organalstimme vorwiegend in Sprüngen bewegt; dies um so mehr, wenn innerhalb der genannten Qualitätsgattungen, also zwischen Oktave und Einklang sowie Quinte und Quarte zusätzlich öfters abgewechselt wird.

Die Fassung b) ist demgegenüber grundsätzlich anders geartet. Unverkennbar bestimmt der 3. Modus längere Klangfolgen. Daher schreitet die Organalstimme mehr stufenweise (also melodischer) fort. In ihrer melodischen Qualität entspricht die Organumstimme viel mehr dem Cantus, als dies für die Fassung a) zutrifft. Die musikalische Gliederung weicht infolgedessen in den beiden Fassungen voneinander, zum Teil sogar erheblich, ab. In der Fassung b) wirken insofern die Akzente der *coniuncten* Klänge viel stärker als in a).

Beide Fassungen können demnach musikalisch nicht den gleichen Zweck verfolgen. Wie ist aber diese Tatsache zu verstehen? Sollte sich in der Fassung a) die Kunst des Organumsängers darin erschöpfen, bloß konstruktiv gesetzte Intervallsprünge zu singen? Und dies, obwohl er sicherlich am Choralgesang geschult war?

Nach Auffassung von T Mai bewirken *coniuncte* Klänge eine *copula*; besonders dann, wenn ihnen *disiuncte* vorangesetzt sind. Nun haben wir uns daran zu erinnern, daß der Begriff *copula* (*copulatio*) für einen Sachverhalt eingeführt war, der in klanglicher Hinsicht mit der *ultima vox* identisch ist, jedoch mit jener Organumgliederung nichts mehr gemein hat. Insofern müssen wir fragen, ob der 5. Modus mit der Emp-

<sup>39</sup> In Beispiel 3 sind die typischen Abschnitte ausgewählt. Bei der Fassung a) handelt es sich um die im Original als 2. aufgezeichnete Organalstimme, bei der Fassung b) um die 1. Die 3. Stimme ist nur eine Variante zu a).

fehlung, die *ultimaes voces* zu kolorieren, die *ultima vox* schlechthin, also nur den Schluß des Satzes bzw. satzformalen Abschnittes anspricht oder die *ultima vox* jeglicher Art, d. h. den Schluß jedes denkbaren, rein konstruktiv gesetzten (Binnen-) Abschnittes. Wenn nun der 4. Modus — und es ist eben gerade der 4. — die Möglichkeit eröffnet, mit Hilfe der *copulatio* der *coniuncten* Klänge beliebig viel konstruktive Abschnitte zu gestalten, scheint es uns verfehlt zu sein, den 5. Modus ohne Rücksicht auf diesen Sachverhalt zu beurteilen, zumal die ersten vier Modi konsequent aufeinander aufbauen; — man denke vor allem an die terminologische Ableitung des 4. Modus (s. S. 21)! Außerdem ist nicht einzusehen, welchen Sinn die eigens mit Strichen gekennzeichneten 2- und 3tönigen Abschnitte haben sollten, wenn nicht den einer eigenwertigen satztechnischen Einheit (vgl. Fassung a). Einen wertvollen Hinweis gibt uns der Verfasser des sogenannten Versteiles in *TMai* an jener Stelle, an der er sich über die geringe Brauchbarkeit der kleinen (!) Terz äußert (fol. 59'): sie sei nämlich „*stric*“, womit augenscheinlich das enge (räumliche) Begrenzt-Sein dieses Intervalls gemeint ist, denn zuvor wird ganz allgemein zur Gestaltung der Organalstimme geraten: „*Nam saliendo (organum) vadit, ut ornetur melius.*“ Das bedeutet unmißverständlich, daß die konstruktiven Intervallsprünge der Organalstimme bewußt so gesetzt sind, weil dann ein größerer Raum zur Auskolorierung zur Verfügung steht. Damit gehören 4. und 5. Modus als ein sinnvolles Ganzes zusammen<sup>40</sup>.

Was wir uns unter *organum ornare* vorzustellen haben, welche Bedeutung dem *organum simplex*, wie es die Theorie zur Demonstration ihrer Regeln bisweilen gebrauchte<sup>41</sup>, für die Praxis zukam, wird im folgenden Abschnitt erörtert werden. Daß sich in dieser Beziehung *TMai* nicht eindeutig festzulegen scheint, ist nur typisch für die Haltung der Theorie. Ob nun eine Organumstimme koloriert, wie dies wiederum im einzelnen geschah, oder sonst irgendwie ausgestaltet wurde, blieb stets nur eine Frage der musikalischen Praxis; denn in der klang-konstruktiven Substanz des Organums trat durch solche individuellen Ausführungsweisen keine Änderung ein. Insofern besteht dann zwischen der Lehre des sogenannten Vatikanischen Traktates (ebenfalls aus Frankreich stammend), die sich ausschließlich mit der beliebig auskolorierbaren Verbindung der Gerüstsatzklänge befaßt, und ihrem zentralen Vorgänger *TMai* kein allzu tiefgreifender Unterschied. Neu ist dagegen am Vatikanischen Traktat, der übrigens wohl dem engeren Umkreis von Paris (etwa um 1250 oder etwas früher geschrieben) entstammt, daß die Folge verschiedener Klangqualitäten jetzt vom Cantusschritt her bestimmt wird. Darin erweisen sich die Traktate der Gruppe A (nach E. Apfel) als geschichtlich zusammengehörig (s. S. 19)<sup>41a</sup>.

<sup>40</sup> Der sog. Versteil in *TMai* muß überhaupt in Zusammenhang mit dem hier besprochenen sog. Hauptteil gesehen werden, weil der Verf. des Versteiles sich zur Aufgabe gestellt hatte, die neue organale Klanglichkeit, die der Hauptteil pragmatisch behandelt, in ihren Bedingungen vom Cantus und dessen tonalen Gegebenheiten her zu erfassen. — Was Sinn und Zweck der Lehre *TMai* angeht, ist man verblüfft, mit welcher Klarheit R. v. Ficker, *Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, *ZfMw* VII, 1924/25, S. 199 ff., diese erkannt hatte, ohne daß ihm damals ausreichendes Quellenmaterial zur Verfügung gestanden hätte. Man mag v. Fickers damalige Beweisführung gewagt empfinden, doch der Sache nach hat sich in vorstehenden Ausführungen seine Konzeption als richtig erwiesen.

<sup>41</sup> D. h. also nicht die abstrakten Regelbeispiele selbst, sondern die den Traktaten bisweilen beigefügten kleineren Sätze, wie in *TMai* die beiden Organa.

<sup>41a</sup> Vgl. Zaminers ausführliche Darstellung (Anm. 11), S. 52 ff. Die Traktate sind bei E. Apfel, *Diskant*, S. 12 ff. zusammengestellt.



stellt die Kolorierung eine direkte ornamentale Verbindungslinie dar, welche den Raum zwischen den Gerüstklängen ausfüllt. Die Strukturöne der Duplumstimme besitzen gar keine melodische Qualität (vgl. Schema). Sie sind so gesetzt, wie vom Verfasser des Versteiles in *TMai* empfohlen, „*ut (organum) melius ornetur*“. Dies betrifft besonders die Kolorierung zwischen Oktav- und Quintklang. Diese Art gilt als *organum ornare*, wie sie überall im Repertoire von St. Martial zu beobachten ist. Die Kolorierung zwischen Quint- und Einklang beschließt den zweiten Vers, also den Strophenteil aa. Hier handelt es sich offenbar um jene *ultima vox*, die der 5. Modus des *TMai* im Sinn hat, die satztechnisch aber den 4. Modus voraussetzt. Sollte indessen *TMai* beim 5. Modus nur an die Art des *organum ornare* gedacht haben, bliebe dennoch die Tatsache bestehen, daß ein reich entwickeltes Schlußmelisma ohne die Prinzipien des 4. Modus nicht möglich war (vgl. Beispiel 4 b), in ihnen wesentliche Voraussetzungen für die Kolorierung der Organalstimme geschaffen waren. Das *organum ornare* auf der Basis des 4. Modus des *TMai* wie auch die anderen Modi sind im St.-Martial-Repertoire weit verbreitet; die Belege im einzelnen anzuführen, gestattet der Rahmen dieser Studie leider nicht.

Nun wird man einwenden können, in Beispiel 4 a sei ja die Organalstimme auf der Basis des 3. Modus ebenfalls koloriert. Dies hat aber nichts mit dem gemein, was damals unter der Technik des *organum ornare* verstanden wurde. Denn eine hier freilich noch sehr einfache melodische Formel füllt sequenzierend Klangfolgen gleicher (!) Qualität aus. Es handelt sich also um einen Sachverhalt, der dem 4. Modus geradezu entgegengesetzt ist. Klangfolgen gleicher Qualität sind indessen nichts anderes als eine Wiederholung ein und desselben. Geht man daran, einen solchen Klangbereich durch Kolorierung melodisch zu beleben, dann liegt in der vorgegebenen Wiederholung gleicher Klangqualitäten das sequenzierende Melisma schon beschlossen. Die *media vox* und mit ihr der 3. Modus des *TMai* war geschichtlich nicht so bedeutungslos gewesen, wie die Theorie den Anschein gab. Ob nämlich mehrere Klänge gleicher Qualität aufeinander folgten oder ob sie zu einem einzigen Klangraum dieser Qualität zusammengefaßt wurden, blieb sich natürlich konkret musikalisch gleich. Es mußte in der Tat überflüssig erscheinen, an Klangfolgen gleicher Qualität (als Wiederholung ein und desselben) festzuhalten, um bloß ein Gerüst für die Kolorierung zu haben, wenn erkannt war, daß im sequenzierenden Melisma neu melodische Kräfte für das Duplum frei werden konnten, ohne dessen Gebundensein im Klang aufzuheben. Das Weglassen der Cantusstütztöne gleicher Klangqualitäten, deren Zusammenfassung zu einem einzigen strukturellen Klangraum bedingte natürlich die Dehnung der Cantustöne, und zwar in einem Maße, wie sie zuvor gar nicht in Frage kommen konnte. Erst auf Grund dieser Sachverhalte ließ sich der sogenannte Halteton-Stil entwickeln.

Bei diesen Gegebenheiten mußte die Theorie, wie (S. 24) erwähnt, dazu übergehen, die Klangfolgen zu den einzelnen Cantustönen von deren linearer Fortschreitung her zu regeln. Denn bei größerer Dehnung der Cantustöne büßte der Cantus seinen originären melodischen Zusammenhang ein, und damit vermochte der Klangqualitätswechsel als Prinzip nicht mehr ausreichend zu sein. Die Melismenketten im Duplum bewirkten ja außerhalb des Gerüstsatzes sozusagen simultan eine Reihe neuer wechselnder Zusammenklänge, z. B. konnte die Gerüstfortschreitung Oktave-Einklang unter den erwähnten Umständen nur dann musi-

kalisch konsequent erscheinen, wenn diese (Gerüst-)Fortschreitung am Schluß vom Cantus-schritt her konkret vollzogen wurde, d. h. im Einmünden beider Stimmen in das voraus bedachte (Klang-)Ziel. Damit hatten sich die Prinzipien der Theorie wesentlich geändert; sie berücksichtigten nur noch die Gerüstfortschreitungen im einzelnen, ohne sie jedoch in Zusammenhang mit dem Cantusablauf als Ganzes zu stellen. Diese neue Haltung der Theorie war offenbar erst auf Grund der Praxis der Notre-Dame-Schule akut geworden, wie sie ja auch entscheidend die französische Motette im 13. Jahrhundert bestimmte. Andererseits scheinen die Prinzipien von *TMai* außerhalb der Traktatgruppe A (nach Apfel) in der Gruppe B weiter zu wirken, wobei diese die Gruppe A gewissermaßen umgreift. Zudem waren die Theoretiker der Gruppe B vor allem Engländer (und Franco ein Deutscher).

In der Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Kreises treffen wir das sequenzierende Melisma als Mittel der Kolorierung relativ selten an, und soweit wir überhaupt von einer typischen Ausformung sprechen können, findet sich diese fast nur in der Hs. *LoSM* (s. Beispiel 4 a), die sicherlich die jüngste Schicht des mehrstimmigen Repertoires von St. Martial verkörpert. In ihr zeichnet sich demnach schon der Übergang zur nachfolgenden Epoche ab, die in der Notre-Dame-Schule ihren Höhepunkt erreicht.

Außer der im St.-Martial-Kreis seltenen Art der Kolorierung mit sequenzierenden Melismen wie in Beispiel 4 a begegnet häufiger eine Setzweise des Duplums, die durch entsprechende, meist sequenzierende Melismen des Cantus sozusagen schon vorgezeichnet ist; d. h. die Melismen des Cantus sind Note gegen Note im Duplum ausgesetzt. Eine Gemeinsamkeit mit der Art in Beispiel 4 a besteht insofern, als die durch Cantus-Melisma umschriebenen Klangfolgen stets gleicher Qualität sind. Und ein solches Cantus-Melisma als Sequenz trifft man gerade immer dort, wo der Melodieverlauf sich substanziell aus einer Folge gleicher Intervallschritte zusammensetzt, d. h., es handelt sich bereits um eine Auszierung der ursprünglichen Melodie, was bei den Tropen ohnehin naheliegt. Die Voraussetzungen indessen gleichen im Prinzip denen, die an Hand von Beispiel 4 a erläutert worden sind. Als instruktives Beispiel führen wir jenen *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo promere cantica*“ an, der — wie (S. 13) erwähnt — als einziges Stück gemeinsam in allen Quellen überliefert ist. (Siehe Beispiel 5, S. 29–31.)

Der sogenannte gregorianische Choral kennt nun aber das sequenzierende Melisma nicht<sup>42a</sup>. Um so häufiger trifft man es jedoch in den Melodien in *SM 1*, *SM 3* und *SM 2* an (in chronologischer Reihenfolge). Die typischen 3tönigen, aber auch 2- oder 4tönigen, teils miteinander kombinierten Formeln fallen schon am Notenbild auf (wobei man wohl von einer gebundenen Melismatik sprechen sollte). Deren Verknüpfung mit dem Text erscheint in den *Benedicamus-Tropen* freier, in den sogenannten *Versus* enger, d. h. Textsilbe und Melismenformel (und die Wahl ihrer Art) sind im *Versus* einander strenger zugeordnet als im *Tropus*. Auch wirken die Tropen im allgemeinen melismatischer als die *Versus*. Zum anderen sehen viele dieser Melodien

<sup>42a</sup> Wenn es auch beim Jubilus des Alleluia teilweise zu ähnlichen Melismenbildungen kam, so entstanden diese im Prinzip aus einem ständigen Variieren des melodischen Kerngedankens, also unter anderen Voraussetzungen als das Sequenz-Melisma der Mehrstimmigkeit. Vgl. B. Stäblein, *Die Unterlegung von Texten unter Melismen. Tropus, Sequenz und andere Formen*, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel—Basel—London—New York 1961, S. 12 ff. und, *Zur Frühgeschichte der Sequenz*, AfMw XVIII, 1961, S. 1 ff. In Beispiel 5 sind in Fassung *LoSM* am Anfang des Cantus die 2. und 3. Note (g' f') als Fehler zu streichen.

wie Dupla aus, deren Cantus zu fehlen scheinen. Und dazu paßt die eigenartige Notierungsweise des bekannten zweitextigen *Benedicamus*-Tropus „*Stirps Jesse florigeram*“ in *SM 1*, fol. 60 und *SM 2*, fol. 166' (hier genauer; vgl. im übrigen S. 38), welche den Cantus des *Benedicamus Domino* nicht voll ausschreibt, sondern nur als Art Gedächtnisstütze andeutet (in *SM 1* ist teilweise der Cantustext in Zwischenräume des Tropustextes eingetragen). Dieses Verfahren mag zwar ungewöhnlich erscheinen, doch pflegte man schon in älterer Zeit Organalstimmen getrennt aufzuzeichnen<sup>43</sup>. Die Vermutung, es könnte so mancher andere Tropus in gleicher Weise mehrstimmig und zweitextig gesungen worden sein, hätte demnach einiges für sich, zumal *T Mai* gerade an einem *Benedicamus Domino* substantiell verschiedene Setzweisen demonstrierte; doch dürfte eine solche Verallgemeinerung verfehlt sein, d. h. diese Melodien ließen sich nicht so ohne weiteres als Dupla verwenden. Die zwischen beiden dennoch feststellbare Verwandtschaft hat wohl in folgendem ihre Ursache: In den einstimmigen Tropen zum *Benedicamus Domino* und den Versus, und zwar schon im ältesten Teil des Repertoires (*SM 1*, fol. 32–44), steckt der Melodieverlauf unverkennbar den Quint-, ja manchmal sogar den Oktavraum ab, was vor allem durch die formelhaften, gruppenweise angeordneten Melismen geschieht (u. a. wird der gesamte Oktavraum in einem Zug durchlaufen). Ferner bemerken wir an manchem Versus jenen Anfangs-Quint-Sprung mit Weiterführung zur Sexte, der nach B. Stäblein<sup>44</sup> im Bereich der Liturgie altgallikanischen Ursprungs sein könnte. Offenbar wirkten beim Schaffen dieser Melodien die gleichen Kräfte (intervallisch-räumlichen Denkens), die im fränkisch-gallikanischen Raum überhaupt zur Mehrstimmigkeit führten. Eine solche Haltung in der Einstimmigkeit wurde für die Mehrstimmigkeit dann wichtig, als in dieser die Oktave den Rang eines maßgeblichen Strukturintervalls erreichte, in ihr als vollkommener Konsonanz die Basis klanglicher Ordnung gesehen wurde. Gegenüber der älteren Diaphonia, in der die melodische Qualität der Organalstimme aus der bloßen Verlagerung derjenigen des Cantus resultierte, war in dieser Beziehung nunmehr das Duplum auf eine zwar durch die Gerüstklänge vorgezeichnete, aber sonst eigenständige Gestaltung angewiesen. Diese erleichterte in der Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Repertoires, soweit ich sehe, die geschilderte Eigenart der Melodien, für die das Intervall mehr war als nur begrifflich faßbarer Abstand von Ton zu Ton eines linearen Bewegungsablaufes. Die Melodien in *SM 1*, *SM 2* und *SM 3*, für die es ebenso charakteristisch ist, daß sie immer außerliturgisch blieben, dürften nämlich von Anfang an substantiell intervallisch gebaut gewesen sein; und damit waren sie nicht linear schlechthin, wie die Einstimmigkeit an sich<sup>44a</sup>. Die bekannte spätere Empfehlung der Theoretiker, zu einem Conductus, der ja auf die Versus des St.-Martial-Kreises (und vielleicht *Benedicamus*-Tropen mit) zurückgeht, eine neuerschaffene Melodie und nicht einen Cantus firmus (liturgischer Herkunft) zu verwenden, versteht sich nach den vorgetragenen Erwägungen als wohl begründet, zumal der Conductus als *Discantus* (im Sinne der frühen Theoretiker als Gattung vorzugsweise Note gegen Note) viel mehr als ein melismatisches *Organum* einen

<sup>43</sup> Einzelheiten in *Frühgeschichte*.

<sup>44</sup> B. Stäblein, Art. *Gallikanische Liturgie*, MGG IV, 1954, Sp. 1308.

<sup>44a</sup> Wir denken hier dabei an den gregorianischen Choral im sog. altrömischen Usus. Vgl. H. Huckle, *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, AfMw XII, 1955, S. 74 ff.

5. Benedicamus-Tropus „Omnis curret homo promere cantica“  
x=plikenähnliche Verzierungsnote

LoSM  
f. 2'

SM2  
f. 154'

SM3  
f. 79'

SM3  
f. 26'

SM1  
f. 59'

1. Om - nis cu - ret ho - mo pro - me - re can - ti - ta

LoSM

SM2

SM3

SM3

SM1

ca. 2. Sunt com - ple - ta mo - do dic - ta

The image shows a musical score for a piece by Günther Schmidt, titled 'Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit in St. Martial'. The score is arranged in two systems, each with five staves. The staves are labeled on the left as LoSM, SM 2, SM 3, SM 3, and SM 1. The music is written in a style that suggests a medieval or early modern setting, with a focus on polyphony. The lyrics are in Latin and are placed below the staves. The first system of lyrics includes 'prophe - ti - ca. 3. Est ver - bum'. The second system includes 'ca - ro fac - tum. 4. Vir - go tu - lit flo - - - rem' and '5. Stel - la ma - ris so - - - lem.' There are various musical markings such as 'b' (flat), 'x' (cross), and '1)', '2)' (first and second endings) throughout the score. The notation includes notes, rests, and bar lines, with some notes marked with 'x'.

1) original e, g, e, wohl Schreibfehler

prophe - ti - ca. 3. Est ver - bum

ca - ro fac - tum. 4. Vir - go tu - lit flo - - - rem  
5. Stel - la ma - ris so - - - lem.



10. Quo mortale genus antequam te  
 11. Qui nos sic liberat, hic beatus

ne... b... tur.  
 di... ca - 2) ... tur.

2) Faßt man die abweichende Notierungsweise in SM 3 als rhythmischen Hinweis auf, ergibt sich die Fassung SM 2 bzw. LoSM.

Cantus erforderte, der den Bedingungen der Mehrstimmigkeit von vornherein mehr entsprechen konnte als eine liturgische Melodie des gregorianischen Repertoires. Indessen bedürfte es noch gesonderter Untersuchungen, ob die erwähnten Merkmale der Melodien in den Hss. SM 1, SM 2 und SM 3 auch für die zahlreichen anderen Quellen zutreffen, die älter sind und St. Martial bzw. dessen Umgebung angehören<sup>45</sup>. Doch scheint es sich in SM 1, SM 2 und SM 3 um einen speziellen Fall zu handeln, der unmittelbar mit der hier überlieferten Mehrstimmigkeit zusammenhängt, weil die in denselben Quellen aufgezeichneten Ordinariums-Tropen nicht in gleicher Weise charakterisiert sind.

Die mehrstimmigen Sätze im St.-Martial-Repertoire gebrauchen in der Regel zur Ausarbeitung des Gerüstsatzes die Technik des *organum ornare*, d. h. die Zwischenräume der Gerüstklänge füllen Melismen geringeren Umfangs aus, und es wäre verfehlt, hier vom sogenannten *Haltetonstil* zu sprechen; denn für den St.-Martial-Kreis gilt der Cantus noch als Melodie im eigentlichen Sinne, nicht als abstrakte Fundamentstimme. Denn selbst wenn in einem Satz ein Abschnitt für damalige Begriffe reich koloriert ist, und zwar meist immer noch als *organum ornare*, wird er von solchen umrahmt, die vorzugsweise Note gegen Note gesetzt sind, um ja nicht das Verhältnis von Duplum zu Cantus allzu einseitig zum Nachteil des Cantus zu belasten, also die Wirkung der Originalität des Cantus nicht zu beeinträchtigen (so auch in „*Vellus rore celestis*“, dem Beispiel 4 a und 4 b entnommen ist)<sup>45a</sup>. Wenn auch deswegen eine genaue Trennung in organale und diskantierende Partien müßig erscheint, zumal es schon an den entsprechenden Ausmaßen der Sätze fehlt, verkennen wir nicht, daß sich in den Versus der spätere Discantussatz ankündigt, obgleich vielfach immer noch mit der organal-melismatischen Satzweise vermischt. Und so wird man die Versus im St.-Martial-Repertoire nicht unter die Conductus schlechthin subsumieren können, nachdem auch H. Spanke bei bestimmten melismatischen Versus Bedenken hatte<sup>46</sup>. Einen schon ausgeprägten Discantussatz finden wir im Benedicamus-Tropus „*Noster coetus psallat letus*“ in der Fassung LoSM fol. 3, die wohl schon relativ spät ist. Der Tropus selbst verwendet auch nicht mehr die ursprünglichen typischen *Benedicamus Domino*- und *Deo gratias*-Strophen; als Tropus kennzeichnet ihn lediglich der Schluß: „*Benedicat domino*“, er steht also dem Versus sehr nahe<sup>47</sup>. (Siehe Beispiel 6, S. 34.)

Cantus und Duplum sind melodisch-qualitativ weitgehend gleich geartet, aber jetzt im Rahmen der neuen Klanglichkeit (*TMait!*). Daß ein solcher Satz nicht so ohne weiteres auf der Hand lag, zeigen der Versus „*Senescente mundano filio*“,

<sup>45</sup> Vgl. J. Chailley, *L'école musicale . . .*, S. 73 ff.

<sup>45a</sup> Dieses Verfahren erfolgt vielfach rein konstruktiv, wie aus Beispiel 5 zu ersehen ist; d. h. ohne genaue Anpassung an den Sinngehalt des Textes bzw. dessen Struktur, sondern meist in der Art, einen Abschnitt zunächst syllabisch (Note gegen Note) zu beginnen und gegen das Ende zu melismatisch auslaufen zu lassen, wie es die Cantus oft schon vorgeben. Darin bestätigt sich unsere (S. 16) vertretene Auffassung über *Organum* und *Discantus* in dieser Epoche.

<sup>46</sup> Vgl. J. Handschin (s. Anm. 2), S. 102 ff.; ferner H. Spanke (s. Anm. 3), S. 285 ff.

<sup>47</sup> Dem steht nicht entgegen, daß die Melodie in SM 1, fol. 61 steht. M. Schneider, *Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel—Basel—London—New York 1961, S. 164, nimmt als Satztechnik eine „*kanonische Gestaltwiederholung*“ an; vgl. dazu das Beispiel 26. Die damit bewirkte musikalische Gliederung widerspricht indessen dem Strophenbau des Tropustextes; denn nach Spanke (s. Anm. 6) ist der Text als Strophensequenz angelegt (S. 282), und so dürfte in dem mehrstimmigen Abschnitt zum 1. Halbversikel „*Noster coetus*“ die Grundlage für eine Art Stimmtauschverfahren zu erblicken sein (in unserem Beispiel 6 der Abschnitt „*virginis*“). Der Stimmtausch ist bis jetzt als typisch englische Technik bekannt gewesen.

6. b

8

8

qui de ce - lis con - de - scen - dens vir - gi - - nis

SM 2, fol. 153, in dem zwischen melismatisch-organale Partien ein Abschnitt Note gegen Note geschaltet ist, der im wesentlichen nach Manier des TMo aus parallelen Terzfortschreitungen besteht (Textverse „*Digna . . . palatia*“), und das „*Iohannes Adsit*“, SM 2, fol. 160, mit seinen ganz auffälligen parallelen Quintfortschreitungen am Anfang (teilweise veröffentlicht Schneider II, Nr. 118). Offenbar vermochte ein regelrechter Discantus erst dann zu entstehen, wenn es gelang, im Rahmen der neuen Klanglichkeit (s. o.) zwischen Cantus und Duplum ein qualitativ gleiches Verhältnis herzustellen. Daß es tatsächlich darauf ankam, zeigt die Etymologie — sei sie nun irrtümlich oder nicht — *Discantus* = *Duplex cantus*; denn diesen Terminus so zu definieren, geschah ja nicht ohne Grund!

Mit dem Discantus hat man bisher vielfach das sogenannte Gegenbewegungs-Prinzip in Zusammenhang gebracht. Als entscheidendes Kriterium ist dieses freilich nicht geeignet, wie schon E. Apfel bemerkte<sup>48</sup>. Ist indessen die Gegenbewegung der Stimmen überhaupt ein Prinzip gewesen? Zu dieser Frage verhielt sich die Theorie sehr uneinheitlich<sup>49</sup>. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß erst die Theorie des beginnenden 15. Jahrhunderts daranging, aus den alten Regeln der Konsonanzfolge solche der Stimmführung neu zu formulieren, d. h. also, die Stimmführung an sich war bis dahin kein theoretisches Problem. Wie (S. 21) erörtert, wurde im 4. *Modus organizandi* (T*Mai*) der systematische Klangqualitätswechsel zum neuen Prinzip der Mehrstimmigkeit erhoben, geleitet von der generellen Unterscheidung in *coniuncte* und *disiuncte* Klänge. Auf dieser Grundlage, wie Beispiel 3 a zeigte, vermochte sich im Gerüstsatz die Organalstimme oft nur in abstrakten Intervallsprüngen zu bewegen. Die Erklärungen des Versteiles in T*Mai* zum *organum ornare* bestätigen, daß eine solche Setzweise dazu bestimmt war, neben der beabsichtigten rein klanglichen Wirkung der Organalstimme mehr Raum zu geben, um sich freier entfalten zu können, als dies jemals im Rahmen der *Diaphonia* bzw. gleicher *disiuncter* Klangqualitäten möglich gewesen wäre<sup>50</sup>. Sehr beliebt war z. B. die Gerüstklangfortschreitung Oktave-Quinte (bzw. auch Quarte) — Einklang (oder auch umgekehrt). Nachdem jedoch der Cantus seinem Wesen entsprechend überwiegend stufenweise fortschritt, die Organalstimme allein die Sprünge ausführte, kam sozusagen zwangsläufig zwischen beiden Stimmen eine Gegenbewegung zustande; sie war demnach nicht prinzipiell, sondern stellte nur einen sekundären Erfolg dar. Und aus diesen Gründen wurde die Gegenbewegung von der Theorie vielfach übergangen. Ihre Erwähnung mußte dann in der Tat einem Theoretiker

<sup>48</sup> E. Apfel, *Diskant*, S. 17 ff.

<sup>49</sup> Ebenda, wo alle Theoretiker berücksichtigt sind.

<sup>50</sup> Damit ist nicht zu verwechseln der an Hand von Beispiel 4a beschriebene Sachverhalt.

überflüssig erscheinen, wenn er für den mehrstimmigen Satz die qualitative Unterscheidung der Klänge als grundlegend ansah<sup>51</sup>. Die primäre Stellung des Klangqualitätswechsels im Verhältnis zur Gegenbewegung läßt sich deutlich an Beispiel 6 ablesen (man vgl. dazu auch unsere Ausführungen S. 23 ff.).

Der Discantus, wie er schon ausgeprägt in Beispiel 6 vorkommt, kann nicht als typisch für das St.-Martial-Repertoire gelten. Wir finden es bezeichnend, daß dieser Benedicamus-Tropus im mehrstimmigen Satz nur in *LoSM*, also der jüngsten Quelle steht<sup>52</sup>. Aber in Zusammenhang damit muß folgende Beobachtung berücksichtigt werden: Bei der sozusagen *organalen* Setzweise erscheinen in den Bereichen zwischen den Strukturklängen, die von der Theorie grundsätzlich der freien Gestaltung überlassen sind, oft Klangverbindungen, ja ganze Klangfolgen, die der prinzipiellen Machart des (Gerüst-)Satzes regelrecht entsprechen, ohne zwingend notwendig zu sein. Auch galt bei Cantus-Melismen nicht jeder Ton als Fundament eines Gerüstklanges, wobei das schon erwähnte Aussetzen des Melismas Note gegen Note (s. S. 27) eine Folge jener Erscheinung sein dürfte. In beiden ist eine wesensmäßige Voraussetzung für den Discantus zu erblicken, entsprechend dem geschichtlichen Gangunterschied zwischen *SM 3*, *SM 2* und *LoSM*.

Die Bindung der Praxis an die Theorie erweist sich so viel intensiver, als man es oft glauben wollte, was gerade für die Entstehung des Discantus entscheidend war, denn der Klangqualitätswechsel der Gerüstklänge und der Discantus als echte alternative Setzweise zum Organum waren zwei recht verschiedene Dinge (wohlgemerkt als musikalische endgültige Ausformung im Einzelfall). Damit entpuppt sich die Theorie als alles andere als ein abstraktes, unzulängliches Produkt jenseits aller musikalischen Praxis; im Gegenteil, sie war etwas unerhört Konstruktives, wie die — zunächst kaum erahnte — Kongruenz zwischen der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial und der Theorie in *TMai* unmißverständlich lehrt. Bei alledem verblieb noch Raum für vielerlei graduelle Abstufungen (vgl. Beispiel 5; sind doch in der Substanz alle Fassungen gleich). Und sind nicht doch Prinzipielles und Individuelles, alles zugleich beschlossen in *TMai* und dessen Erkenntnis<sup>53</sup>?

Suchen wir nach den Grenzen, innerhalb derer wir uns Wirken und Pflege der Mehrstimmigkeit der sogenannten St.-Martial-Handschriften vorzustellen haben, dürfen wir nicht die Handschrift Lucca 603 außer acht lassen.

<sup>51</sup> In ähnlicher Weise äußerte sich zur Gegenbewegung und ihre Bedeutung bereits R. v. Ficker, s. Anm. 23. Wenn E. Apfel, *Diskant*, S. 29 ff., dagegen das Bedenken erhob, er vermöge keinen Zusammenhang zwischen Klangtechnik und Gegenbewegung zu sehen, dann bliebe dies nur insofern verständlich, als Apfel (wegen der Begrenzung des Themas auf den Diskant) offenbar *TMai* als geschichtliche Voraussetzung nicht erkannte. Allerdings hatte R. v. Ficker seine Auffassung nicht an Hand des *TMai*, sondern der *Discantus positio vulgaris* (CS I, 94 ff.) erläutert, die aber zur Traktatgruppe A gehört, wo der Zusammenhang mit dem Klangqualitätswechsel nur noch mittelbar ist. Daß eine bestimmte Klangfolge von selbst zur Gegenbewegung führen könne, bemerkte auch Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in den deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 118. Göllner möchte indessen weniger an einen Wechsel der Klangqualitäten denken, sondern an eine grundsätzliche Beschränkung der Auswahl der Klänge (und damit der Stimmführung des Duplum) infolge des durch die Kirchentönart des Cantus auf den Hexachord beschränkten Tonraumes. Dazu möchte man fragen, ob die späten deutschen Denkmäler nicht eher „einfache“ als „frühe“ Formen der Mehrstimmigkeit darstellen, wobei auf den von J. Handschin, *AML XV*, 1943, S. 12 ff., behandelten Traktat aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts verwiesen sei.

<sup>52</sup> Einstimmig in *SM 1*, fol. 61, u. *SM 3*, fol. 30.

<sup>53</sup> In dieser Studie wurde *TMo* nur kurz gestreift. Dies liegt aber daran, daß dieser Traktat nur die Prinzipien von *TMai* in vereinfachter Form wiedergibt. Die 8- bis 5-tönigen Gruppen sind nichts anderes als 1.—3. Modus in *TMai*, die 4- bis 2-tönigen entsprechen dem 4. Modus in seiner (S. 21) behandelten gesonderten Erläuterung.

7. 3)

8 1. Re-gi re-gum glo-ri-o-so 3. As-si-stunt in pa-la-ti-o  
2. Pe-trus et Pau-lus se-du-lo 4. Su-per-ni re-gis ju-bi-lo

3) Vers 3 müßte eigentlich so lauten:

8 5. Be-ne-di-ca-mus, Do-mi-no.

8 3. As-si-stunt in pa-la-ti-o

was aber schwer zu entscheiden ist; doch erscheint im Duplum das a als Linienbezeichnung (anstelle c) bemerkenswert.

Dort ist auf fol. 243 als Nachtrag des 12. Jahrhunderts der mehrstimmige *Benedicamus-Tropus „Regi regum glorioso“* aufgezeichnet<sup>54</sup>. Diesen brachte man meist in Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit der bekannten älteren Fragmente aus Chartres und Fleury<sup>55</sup>. Dem steht aber entgegen, daß hier (s. Beispiel 7) der Klangqualitätswechsel zwischen allen brauchbaren Intervallen regelmäßig stattfindet, ja die Terz als Paenultima aller Verschlüsse erscheint. Daran ändert auch nichts die Einfachheit der Setzweise, weil eine solche öfters in *SM 3* und *SM 2* anzutreffen ist. Für ein jüngerer Stadium spricht schließlich besonders die strophische Anlage des Tropus-Textes, die nach Spanke beim *Benedicamus-Tropus* erst gegen 1100 in Südfrankreich aufkommt.

Allem Anschein nach stammt die Hs. 603 aus Lucca selbst. Freilich wissen wir nicht, ob dieser mehrstimmige *Benedicamus-Tropus* für Lucca und damit für Italien im 12. Jahrhundert eigentümlich war. Aber durch sein Zeugnis steht doch fest, daß jene Art der Mehrstimmigkeit, die in ganz typischer Weise das Repertoire von St. Martial verkörpert, weit über den engeren Bereich hinaus gewirkt haben muß<sup>56</sup>. Zeitlich dürfte diese Epoche in dem Jahrhundert von etwa 1050–1150 abzugrenzen sein, wenn wir die Grenzen nicht durch Übergangserscheinungen verwischen wollen<sup>57</sup>. *SM 1* stammt aus dem letzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts, alle übrigen Quellen

<sup>54</sup> Die Übertragung von Dom A. Hughes in *The Oxford History of Music*, Vol. II, London 1959, S. 281 scheint mir nicht ganz zutreffend zu sein (s. o.); freilich ist der heutige Zustand von fol. 243 miserabel. Ein Foto verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. B. Stäblein, Erlangen. Beispiel Nr. 133 bei M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, betrifft nicht den gleichen Satz.

<sup>55</sup> Vgl. F. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts*, Kongreß-Bericht Wien 1909, S. 101 ff.; ferner in Adler-Handbuch (s. Anm. 11), S. 144 ff.

<sup>56</sup> Dieser Fragenkomplex bedürfte gerade im Blick auf Italien einer gesonderten Untersuchung, denn man hat den Eindruck, daß der Fall von Lucca 603 auf eine Schicht deuten könnte, die unterschwellig weiterwirkte und bei der Entstehung des Trecento-Stiles eine Rolle spielte. Wir denken hier besonders an die in den ältesten zweistimmigen Sätzen des Trecento öfters zu beobachtende Parallelfortschreitung in gleicher Klangqualität und ihre relativ einfache, sequenzierende Kolorierung. Vgl. dazu die in Kürze in *AfMw* erscheinende Studie K. v. Fischers über den *Ordo* aus Siena (13. Jh.).

<sup>57</sup> Dies trifft m. E. für die mehrstimmigen Nachträge im *Codex Calixtinus* zu. Das bekannte *Kyrie Cunctipotens* (s. Anm. 18) ausgenommen, überwiegt die Setzweise, den Raum zwischen den Strukturklängen mit sequenzierenden Melismenformeln ohne Cantusstütztöne auszufüllen. Wenn dies auch noch nicht in dem Maße geschieht, wie es der Vatikanische Traktat eröffnet, so steht ohne Zweifel diesem der *Codex Calixtinus* satzweise viel näher als etwa *TMat* (und damit St. Martial). Nicht von ungefähr erscheint im *Calixtinus* der Name des Pariser Kantors Albertus, wobei es gleichgültig bleibt, ob der betreffende Satz tatsächlich von diesem stammt oder nicht.

gehören dem 12. Jahrhundert an. Die mehrstimmigen Sätze in den St.-Martial-Handschriften geben indessen zu erkennen, daß sie im allgemeinen von bereits fest fundierten Prinzipien der Machart ausgehen. Man denke z. B. nur an den *Benedicamus-Tropus „S. Marie Jubilemus“* im ältesten Teil von *SM 1* (fol. 41)<sup>58</sup>. Die entscheidenden geschichtlichen Voraussetzungen müssen demnach schon vorher, also im Verlauf der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein<sup>59</sup>, zumal die bisherige Datierung von *TMai* auf um 1100 nicht fehlgehen dürfte. Dann hatte aber an diesen Vorgängen, sie gleichsam einleitend, vor allem Chartres entscheidenden Anteil gehabt; und der geschichtliche Ort von Chartres ist wiederum nicht denkbar ohne Fleury-sur-Loire und Winchester<sup>60</sup>, wo sich erstmals, freilich noch tastend, eine Lösung von den Grundlagen der Diaphonia zugunsten des Klanglichen, der Qualität der Klänge als etwas Eigenständiges anbahnt. So wird man die Tatsache, daß die Repertoires von Winchester und St. Martial Gemeinsames enthalten, nicht als bloßen Zufall ansehen können. Wählte doch *TMai*, der durch seine Herkunft aus Nordfrankreich (Laon) in vielem ein Bindeglied darzustellen scheint, neben dem *Benedicamus Domino* ausgerechnet den Kyrietropus „*Cunctipotens genitor deus*“ für ein Musterbeispiel seiner Schrift (im übrigen kommt dieser Tropus in England offenbar früher vor als in Frankreich).

Alle genannten Orte liegen in Gebieten, die entlang jener (nicht ganz wörtlich zu nehmenden) Nord-Südachse (von Südengland mitten durch Frankreich bis nach Italien) verlaufen, welche politisch und geistesgeschichtlich während des gesamten Mittelalters stets eine hervorragende Rolle spielte. Welche Quellen nun die Wirren der Zeiten überdauern, hängt in der Regel von vielerlei Zufällen ab. Daher wird man kaum mit Sicherheit sagen können, wo nun eigentlich in dem abgesteckten Bereich die entscheidenden Vorgänge dieser Epoche stattfanden. Denn bedeutet das fast vollständige Versiegen der Quellen in England im Anschluß an das Winchester-Tropar, daß es nunmehr passiv beiseite stand? Dem würden entgegen stehen: das 2st. „*Ut tuo propitiatus*“ (in der Hs. Oxford, Bodl. Libr., Bodley 572, fol. 49'), das wohl in seiner Setzweise etwas älter als *TMai* ist (dessen 4. Modus noch nicht vorkommt), ferner die Hs. Cambridge, UB, Ff. I. 17, die sicherlich englischen Ursprungs ist, indessen mancherlei Beziehung zum St.-Martial-Repertoire aufweist, und schließlich vermutlich auch der 11. Fasc. in *W<sub>1</sub>*, dessen geschichtliche Voraussetzungen noch wenig erforscht sind<sup>60</sup>. Wie schon (S. 12) erwähnt, überliefern die sog. St.-Martial-Handschriften zusammen ein umfangreiches Repertoire, Gemeinsames aber nur in geringem Umfange (im Verhältnis zur Gesamtzahl der Melodien bzw. Sätze); und welche Handschrift man auch immer betrachten mag, sie trägt in der musikalischen Setzweise stets ihre individuellen Züge, gleich Einzelausschnitten eines umfassenden Ganzen. Daß sie aber dennoch stets von den gleichen Prinzipien ausgehen, die in *TMai* ihre theoretische Formulierung fanden, bestätigt diese Epoche als geschichtliche Einheit. Dazu müssen wir auch bedenken, daß bereits im 12. Jahr-

<sup>58</sup> J. Handschin nannte diesen Satz einen *Conductus* (Art. *Conductus*, MGG II, 1952, Sp. 1618, mit Faksimile), obwohl *SM1* ihn als *Benedicamus* kennzeichnete.

<sup>59</sup> Vgl. unsere Ausführungen S. 16 ff. und ferner in *Frühgeschichte*.

<sup>60</sup> Th. Göllner (s. Anm. 51), S. 126 ff., hat die englische Provenienz des 11. Fasc. in *W<sub>1</sub>* mit dem Hinweis in Frage stellen wollen, daß die gleiche Art von Mehrstimmigkeit in 3 Hymnen einer Hs. aus Lire in der Normandie London, BM, Add. 16975) begegne. Aber gerade im 12./13. Jh. gehörte die Normandie eben nicht zum französischen, sondern zum englischen Herrschaftsbereich; und so wird eine normännische Quelle dieser Zeit viel eher englische als französische Züge tragen.

hundert Teile (vom Nord-Westen bis zum Süd-Westen) des französischen Kontinentes zum englischen Herrschaftsbereich gehörten; also gerade jene, die an der hier behandelten Epoche entscheidend beteiligt waren<sup>60a</sup>. Damit wollen wir aber nicht einem Vorrang Englands das Wort reden; im Gegenteil: Englands spätere hervorragende Rolle scheint aufs engste mit jener Art von Mehrstimmigkeit zusammenzuhängen, die wir mit dem Namen St. Martial in Verbindung zu bringen pflegen. Deren Klanglichkeit beruhte im Wesentlichen auf dem unmittelbaren Wechsel der Klangqualitäten, gesetzt über einen Cantus, dessen originärer melodischer Zusammenhang im mehrstimmigen Satz gewahrt blieb; indessen war diese Art offenbar bewußt nur in außerliturgischen Gattungen gepflegt worden. Die Engländer dagegen, wenn wir recht sehen, haben es dann verstanden, die erwähnte Klanglichkeit nunmehr einer streng liturgischen Mehrstimmigkeit zuzuführen<sup>60b</sup>. Eine genauere Kenntnis dieser Epoche der Musikgeschichte verdanken wir dem Kloster St. Martial. Dort hat man das Ältere noch bewahrt, als die „neue“ Musik zu Paris alles bisher Geleistete zu überstrahlen schien. Dieses Bewahren des Älteren kann wohl nicht auf bloßer Übernahme beruhen, es muß selbst an Ort und Stelle (mit-)gewachsen sein. Bei aller gebotenen Einschränkung wird man auch künftig nicht zu Unrecht vom „St.-Martial-Repertoire“ sprechen können, zumal eine genaue geographische Abgrenzung gar nicht möglich ist<sup>61</sup>.

#### Nachtrag

Die weitere Durcharbeitung des Quellenmaterials (für eine umfassendere Abhandlung) erbrachte folgende, für das hier behandelte Thema recht bemerkenswerte Ergebnisse:

Der 2st. *Benedicamus*-Tropus „*Humanae prolis confio*“, SM3, fol. 70–70' verwendet nicht nur den gleichen Cf. wie *TMai*, sondern der ganze Satz ist aus der 1. Fassung des Beispiels in *TMai* gewonnen (= Beispiel 3b). Von besonderer Bedeutung ist dabei die Notierung: Der 1. Abschnitt zu „*Benedicamus*“ ist 2st. in Partitur notiert; der Text ist dem Cf. unterlegt. Am Schluß dieser Partie stehen im Cf. allein die ersten fünf Töne zu „*do-(mino)*“. Dann folgt in neuer Akk. der Tropustext der 1. Strophe mit nur einer notierten Stimme. Daran (fol. 70') schließt sich eine zweite 2st. Partie an, deren Cf. die Töne 6–13 zur Textsilbe „*do-(mino)*“ umfaßt, d. h. er ist die Fortsetzung der ersten fünf Töne nach Schluß des ersten 2st. Abschnittes (auf fol. 70). Dieser zweite 2st. Abschnitt ist textlos, d. h. es werden Vokalisieren auf „*(d)o-(mino)*“ gesungen. Dann folgt schließlich die 2. Tropusstrophe „*Trinio domino*“, ebenfalls nur mit einer Stimme notiert. Die Art der Notierung ist also sehr ähnlich dem bekannten Tropus „*Stirps Jesse*“ (s. S. 28). Die für sich allein stehenden ersten fünf Cf.-Töne zu „*do-(mino)*“ lassen sich mühe los der 1. Textstrophe unterlegen. Der sich dabei ergebende Gerüstsatz ist fast gänzlich identisch mit der Fassung (3b) in *TMai*. Dabei entspricht die musikalische Gliederung genau der der Verse. Zudem schließt jeder Halbvers (in beiden Strophen) in o-Assonanz, denn der Cf. hat hier stets die Silbe „*do-(mino)*“. Der Cf. ist zur 2. Tropusstrophe nicht notiert; er läßt sich jedoch ohne weiteres ergänzen, und wir sehen, daß selbst die Stimmkreuzung im 8. Abschnitt (= letzter der 1. Partie in Beispiel 3b) von *TMai* und die Klangfortschreitungen gewahrt sind. Nach alledem handelt es sich bei der Tropusstimme um das Duplum.

<sup>60a</sup> Vgl. E. Apfel, *England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters*, Mf XIV, 1961, S. 276 ff.

<sup>60b</sup> Vgl. ebenda die in Anm. 1 zitierten Forschungen Apfels. Im übrigen bedürfte es einmal einer besonderen Untersuchung, ob und in wie weit die Fassungen der von den Engländern in der Mehrstimmigkeit gebrauchten liturgischen Cantus mit den sog. „gregorianischen“ übereinstimmen; denn es fällt schon am Sarum Use auf, daß hier öfters andere Kirchentöne bevorzugt wurden als im gregorianischen Usus.

<sup>61</sup> Insofern wird J. Chailleys Vorschlag in Art. *Limoges*, MGG VIII, 1960, Sp. 880, von einer „*école Aquitaine*“ statt einer solchen von St. Martial zu reden, der geschichtlichen Situation auch nicht gerecht. Im übrigen vermieden wir ausdrücklich den Begriff „St.-Martial-Schule“.

Damit ist nicht nur die enge Beziehung zwischen der Lehre des *TMai* und der Mehrstimmigkeit weiterhin exemplarisch erwiesen, sondern auch die Tatsache, daß der mehrstimmige Tropus öfters auch mehrtextig gesungen wurde (s. S. 15). Von Interesse ist auch, daß im *Codex Calixtinus* das (nicht tropierte) *Benedicamus domino* (fol. 190) auf der 2. Fassung aus *TMai* (= Beispiel 3a, am Schluß in die zu ihr gehörende 3. Variante übergehend) fußt. Der Satz im *Calixtinus* steht unmittelbar nach dem Kyrie *Cunctipotens*, also genau wie in *TMai* (!). *TMai* muß also weithin ausgestrahlt haben. Denn durch die genannten Parallelen rückt der *Calixtinus* nicht so sehr in die Nähe von *TMai* (s. Anm. 57), weil die Responsoriums-Vertonungen im *Calixtinus* in der Verteilung von mehr- und einstimmigen Partien schon ganz die Art der Notre-Dame-Schule zeigen (vgl. fol. 107<sup>v</sup>/187<sup>v</sup> und 109<sup>v</sup>/188 als Beispiele). Indessen geben die hier nachgetragenen Ergebnisse den Eindruck, es möchten die *TMai* vorangestellten Organum-Beispiele weithin bekannte „Schemata“ (eine Art Vorgänger der späteren *Clausulae*) gewesen sein, ähnlich denen der Sequenz-Melodien. Dies würde auch die oben erwähnte eigenartige Notierungsweise plausibler machen, zumal die *Benedicamus*-Tropen offenbar nur von einigen wenigen liturgischen Melodien ausgingen. Zu diesen gehörte die Melodie in *TMai*, die übrigens auch dem bekannten „*Stirps Jesse*“ zugrunde liegt.

## Der Petersburger Musiker Leopold Fuchs

VON BORIS STEINPRESS, MOSKAU

Die Erforschung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Rußland wird in der letzten Zeit von Slawisten und Historikern sehr intensiv betrieben. Musikalische Kontakte werden in diesem Zusammenhang jedoch nur gelegentlich gestreift.

In der musikgeschichtlichen Forschung finden sich — meist von russischer Seite — einige Beiträge, die vorwiegend den Rußlandbesuchen großer deutscher Musikerpersönlichkeiten und ihrem Verhältnis zu ihren russischen Kollegen gewidmet sind. Das Thema deutsch-russische Musikbeziehungen ist aber in seiner ganzen Breite und Tiefe überhaupt noch nicht erfaßt und durchmessen worden. Noch sind die Quellen zum größten Teil unerschlossen oder doch nicht gründlich durchforscht, und es fehlen Einzeluntersuchungen, um eine systematische Darstellung des Gegenstands geben zu können. Als Karl Laux unserem Thema ein Kapitel seines Buches *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) widmete, stand ihm daher nur so wenig Material zur Verfügung, daß er der tatsächlichen Situation nicht gerecht werden konnte.

Innerhalb des Gesamtkomplexes deutsch-russischer Musikbeziehungen wäre als ein Hauptthema das Wirken deutscher Musiker in Rußland zu beleuchten. Eine solche Darstellung hätte schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts einzusetzen, als die deutsche Siedlung in Moskau mit der Gründung von Kirchen und Schulen ein selbstständiges kulturelles Leben zu entfalten begann. Besonders im ausgehenden 18. und im Verlaufe des 19. Jahrhunderts fanden deutsche Musiker als Angehörige der zeitweise bestehenden deutschen Operntruppe, als Instrumentalisten und Kapellmeister der Kaiserlichen Theater und der Privatorchester russischer Fürsten sowie als Komponisten und Musikpädagogen ein reiches Betätigungsfeld. Die meisten dieser Musiker waren solide Fachleute, deren Bedeutung für das russische Musikleben nicht gering zu veranschlagen ist. Die Musiklehrer unter ihnen genossen nicht nur in den

russischen Hauptstädten, sondern auch in der Provinz Ansehen und Achtung. Turgenev hat diesem Typ in der Gestalt des Musiklehrers Lemm im Roman *Das Adelsnest* ein bleibendes Denkmal gesetzt. Im Gegensatz zu ihren italienischen Berufskollegen führten die deutschen Musikpädagogen einen erbitterten Kampf gegen den Dilettantismus, indem sie den Musikunterricht auf eine wissenschaftliche Basis zu stellen versuchten. Manches russische Talent verdankte einem „pedantischen“ deutschen Kontrapunktiker die musiktheoretische Ausbildung.

Der Forscher, der sich mit der Geschichte der russischen Musik der zweiten Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts befaßt, stößt immer wieder auf deutsche Namen. Will er sich über Leben und Tätigkeit ihrer Träger informieren, so muß er sich mit meist äußerst spärlichen Kommentaren zufrieden geben, die in einigen Fällen ganz fehlen, weil zu den betreffenden Personen Angaben nicht zu ermitteln waren. Zu ihnen gehörte auch der zu seiner Zeit verhältnismäßig bedeutende Leopold Fuchs, den Boris Steinpreß durch die im folgenden Artikel dargelegten Forschungsergebnisse der Vergessenheit entreißen konnte.

In St. Petersburg lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Komponist, Pianist, Musiktheoretiker und Musikpädagoge Leopold Fuchs. Sein Name ist heute fast vergessen und weder in russischen noch westeuropäischen Nachschlagewerken zu finden. Und doch genoß L. Fuchs in den musikalischen Kreisen der russischen Residenz hohes Ansehen und erfreute sich als Musiklehrer und Musikologe großer Autorität und Beliebtheit. In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts trieb bei ihm der junge Michail Glinka Kompositionsstudien<sup>1</sup>.

Johann Leopold Fuchs stammte aus Dessau, wo er am 2. November 1785 geboren worden war. Da man ihn in Rußland Ivan Ivanovič oder Leopold Ivanovič nannte, ist anzunehmen, daß sein Vater Johann Fuchs hieß. Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verließ L. Fuchs seine Heimat und ging nach Rußland, wo er bis zu seinem Lebensende blieb.

Ein Schüler des deutschen Musikers, der Komponist und Musiktheoretiker Jurij Karlovič Arnol'd beschreibt das Äußere seines Lehrers folgendermaßen: *„Gleich in der ersten Woche nach meiner Ankunft (in Petersburg im Jahre 1835) begab ich mich zu Herrn Fuchs. Seine Werke und Briefe unterzeichnete er ‚Joh. Leopold Fuchs‘, doch in Rußland wurde er Ivan Ivanovič genannt . . . Er war ein älterer Herr von ungefähr 60 Jahren, von mittlerer Größe und hagerer Gestalt. Sein frisches Gesicht vom österreichischen Typus atmete Herzensgüte, die sich mit einer gewissen Pedanterie, dem untrügliehen Kennzeichen eines jeden deutschen Gelehrten, paarte. Das dicke, glatt gekämmte Haar und der Backenbart waren schon stark ergraut. Seine graublauen Augen funkelten lebhaft und fröhlich, und die hohe Stirn mit ihren wenigen, aber tiefen Falten bewies langjährige geistige Arbeit“*<sup>2</sup>.

Ein anderer Schüler von Leopold Fuchs, der sich vielseitig betätigende Modest Dmitrievič Rezvoj<sup>3</sup>, schrieb 1842: *„Leopold Fuchs gilt als einer unserer gelehrtesten Kontrapunktiker. Viele unserer besten Künstler und Dilettanten verdanken ihm*

<sup>1</sup> „Ich erinnere mich sehr gut daran, daß ich einige Stunden bei Fuchs nahm, kann aber nicht mehr genau sagen, wann das war.“ Vgl. M. I. Glinka, *Literaturnoe nasledie* (Literarischer Nachlaß), Bd. I, Moskau-Leningrad 1952, S. 80.

<sup>2</sup> Jurij Arnol'd, *Vospominanija* (Memoiren), Bd. II, Moskau 1892, S. 118—119.

<sup>3</sup> M. D. Rezvoj, manchmal auch Rezvyj (1807—1853), wirkte als Komponist, Cellist, Musikschriststeller, Lexikograph und Maler.

ihre theoretische Ausbildung. Bei all seiner Gelehrsamkeit ist Herr Fuchs ein erklärter Feind jeglicher scholastischer Pedanterie . . . Herr Fuchs kam in jungen Jahren nach Rußland und verbrachte bei uns den größten Teil seines Lebens; in seltener Selbstlosigkeit widmete er seine Arbeiten und Fähigkeiten der neuen Heimat“<sup>4</sup>.

Die Konzertprogramme der St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft enthalten von Leopold Fuchs zwei große Kompositionen für Gesang und Orchester: *Gott* und *Peter der Große*. Als Text für *Gott*, Kantate (oder Oratorium) für vier Solisten, Chor und Orchester, benutzte Fuchs G. R. Deržavins berühmte Ode. Das Werk wurde am 11./23. März 1831<sup>5</sup> im Saale der Frau Engelhard an der Kazaner Brücke aufgeführt<sup>6</sup>. In demselben Saale gab die Philharmonische Gesellschaft genau 11 Jahre später, am 11./23. März 1842, das historische Oratorium *Peter der Große*, das Fuchs auf einen deutschen Text von F. A. Gel'bke komponiert hatte<sup>7</sup>. Die Aufführung erfolgte in der russischen Übersetzung von P. Obodovskij<sup>8</sup> unter Beteiligung der Hofsängerkapelle und der bedeutenden Gesangskünstler Maria Stepanova, Lev Leonov und Osip Petrov.

Vor der Aufführung des Oratoriums veröffentlichte M. D. Rezvoj in der Petersburger Zeitung *Severnaja pčela* (Nördliche Biene) einen ausführlichen Artikel über das Werk und seinen Schöpfer<sup>9</sup>. Von Leopold Fuchs' übrigen Kompositionen hob er besonders die Quartette und Quintette hervor<sup>10</sup>. Er hält Fuchs' Kammermusik „in bezug auf ihre sorgfältige Ausarbeitung und ihren edlen Stil für mustergültig“.

Den Kompositionen von Leopold Fuchs war kein langes Leben beschieden. Seine wissenschaftlich-pädagogischen Arbeiten dagegen erlangten für die russische Musikultur nachhaltige Bedeutung. 1830 veröffentlichte der deutsche Musiker sein erstes Lehrbuch in einer deutschen und russischen Fassung mit zwei übereinstimmenden Notenbeilagen. Der Autor legte in seinem Werke die Regeln der Komposition dar und machte einige Ausführungen zur musikalischen Form. Der Titel des Buches lautete: *Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komponisten des Russischen Kirchengesanges, verbunden mit zwei Notenheften, von denen das erste, Beispiele und Aufgaben, und das zweite, die Lösungen aller Aufgaben enthält. Von Johann Leopold Fuchs. St. Petersburg. Gedruckt bey Karl Kray. 1830. Zu haben bei dem Musikhändler J. Paez, in der großen Morskoy, N<sup>o</sup> 116, in Moskwa bei P. Lehnhold.*

Die Übersetzung des Lehrbuchs ins Russische besorgte nach dem Manuskript des Autors Modest Rezvoj, der im Druck allerdings nicht genannt wurde. Er gab dem

<sup>4</sup> M. R. . . . *Istoričeskaja oratorija: Pëtr Velikij* (Das historische Oratorium: Peter der Große), in: *Severnaja pčela* (Nördliche Biene), St. Petersburg 1842, 9. März, Nr. 53.

<sup>5</sup> Die beiden Zahlen bezeichnen das Datum nach dem alten und dem neuen Kalender.

<sup>6</sup> E. Al'brecht, *Obščij obzor dejatel'nosti Vysočajše utverždennogo S.-Peterburgskogo Filarmoničeskogo obščestva* . . . (Allgemeine Übersicht über die Tätigkeit der von Seiner Majestät bestätigten St. Petersburger Philharmonischen Gesellschaft), St. Petersburg 1884, S. 9.

<sup>7</sup> Der Text des Oratoriums wurde veröffentlicht: F. A. Gel'bke, *Pëtr Velikij. Istoričeskaja oratorija. Per. s nem. P. G. Obodovskogo; položil na muzyku I. L. Fuks* (Peter d. Gr. Historisches Oratorium. Aus dem Deutschen übersetzt von P. G. Obodovskij; in Musik gesetzt von I. L. [Johann Leopold] Fuchs), St. Petersburg 1842.

<sup>8</sup> P. G. Obodovskij (1805—1864) war Schriftsteller und Schauspieldichter.

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 4. Dieser Artikel wurde auszugsweise auch in der Zeitschrift *Repertuar i Pantheon* (Repertoire und Pantheon), 1842, VII, S. 49—51 in der Spalte *Chronik des Theater- und Musiklebens* abgedruckt.

<sup>10</sup> Die Kammermusik von Leopold Fuchs sowie seine Werke für Gesang und Orchester wurden nicht gedruckt.

Lehrbuch den Titel: *Praktičeskoe rukovodstvo k sočineniju muzyki*. Im Vorwort beschäftigte sich Rezvoj mit der russischen musiktheoretischen Terminologie.

Eine wohlwollende Kritik des Lehrbuchs von Fuchs erschien in der Petersburger *Literaturnaja gazeta*<sup>11</sup>. Sie stammte aus der Feder des angesehenen Kritikers D. Ju. Strujskij (1806–1856), der unter dem Pseudonym Trilunnyj schrieb.

Der als Schriftsteller und Musiker gleich bedeutende V. Odoevskij (1803–1869) erkannte der russischen Übersetzung des Lehrbuchs von Leopold Fuchs eine historische Bedeutung zu: „... Herr Rezvoj ist nicht nur ein ausgezeichnete Musikkenner und begabter Schriftsteller, ... sondern er prägte in seiner Übersetzung des ‚Generalbasses‘ von L. Fuchs auch erstmals die russische musikalische Terminologie – eine schwierige Aufgabe, die er glücklich gelöst hat, wofür ihm allgemeine Anerkennung gebührt. Seine Arbeit erforderte neben der Kenntnis beider Sprachen die tiefgründige Beherrschung der Musik als Wissenschaft und Kunst. Wenn heute der Musikunterricht in russischer Sprache möglich ist, und wenn nun jedermann über Musik schreiben kann, ohne auf Schritt und Tritt auf Schwierigkeiten zu stoßen, so verdanken wir dies einzig und allein der verdienstvollen Leistung des Herrn Rezvoj“<sup>12</sup>.

1841 veröffentlichte K. G. Arnol'd<sup>13</sup>, ein Schüler Fuchs', ein zweites Lehrbuch dieser Art. Seine *Kurze Anleitung zum Studium der Kompositionsregeln* (*Kratkoe rukovodstvo k izučeniju pravil kompozicii*) widmete er seinem „ehemaligen Lehrer L. I. Fuchs, dem Autor des ersten in Rußland veröffentlichten Werks über Komposition“<sup>14</sup>. Kurz darauf erschien das Lehrbuch von Fuchs in einer tiefgreifenden Umarbeitung und neuen Übersetzung von G. K. Arnol'd<sup>15</sup>. Die neue Auflage war zweisprachig (deutsch und russisch) und enthielt neben einer Harmonielehre auch eine Kontrapunktlehre. Ihr Titel lautete: *Neue Lehrmethode der Musikalischen Komposition, mit besonderer Rücksicht auf die praktische Anwendung der gegebenen Regeln. Nebst einem Anhang, enthaltend eine gedrängte Feststellung der Hauptregeln zum doppelten Contrapunkt, Kanon und Fuge, nebst Beispielen und Aufgaben von Joh. Leopold Fuchs. Zweite gänzlich umgearbeitete Auflage der*

<sup>11</sup> Trilunnyj, *Praktičeskoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* ... izložennoe L. Fuksom (Praktische Anleitung zur Komposition ... verfaßt von L. Fuchs, in: *Literaturnaja gazeta*, 1830, 28. Oktober, Nr. 61.

<sup>12</sup> Fürst V. Odoevskij, *Pis'mo v redakciju* ... (Brief an die Redaktion ...), in: *Literaturnaja gazeta*, 1845, 15. März, Nr. 10. Vgl. V. F. Odoevskij, *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* (Musikliterarischer Nachlaß), Moskau 1956, S. 502 und 670.

<sup>13</sup> Karl Arnol'd, gebürtig aus Düsseldorf, der als Pianist, Musiklehrer und Komponist von Salonstücken bekannt wurde und in späteren Jahren am Theater in Kristiania (Oslo) als Kapellmeister wirkte. Im Kreise der Familie wurde er der „lange Arnol'd“ genannt, wodurch man ihn von Jurij Arnol'ds Vater, der ebenfalls Karl Arnol'd hieß, unterschied. Vgl. Jurij Arnol'd, *Vospominanija* (Memoiren), Bd. I, Moskau 1892, S. 23.

<sup>14</sup> Streng genommen war das Lehrbuch von Leopold Fuchs nicht das erste seiner Art in Rußland. Schon im 17. Jahrhundert war in Wilno, Smolensk und Moskau der unter der Bezeichnung *Musikijskaja grammatika* (Musikalische Grammatik) bekannt gewordene Traktat von Nikolaj Dilekij (geb. um 1630, Sterbedatum unbekannt) erschienen. Dieses Lehrbuch befaßte sich jedoch mit dem polyphon-harmonischen Stil des mehrstimmigen russischen Kirchengesangs, dem sogenannten Partesgesang. Fuchs dagegen stellte in seinem Buche die harmonische Struktur der Musik seiner Zeit dar. In einem Dokument aus dem Jahre 1844 (vgl. Anm. 20) äußerte sich der deutsche Musiker: „Da er von Kindheit auf in Rußland lebte und seiner zweiten Heimat nach Möglichkeit nützlich sein wollte, gab er vor kurzem ... eine ausführliche Anweisung zur musikalischen Komposition heraus: das erste Buch dieser Art in russischer Sprache, das auch vom Publikum wohlwollend aufgenommen wurde.“ In seiner *Russischen Musikphilosophie* (*Russkaja mysl' o muzyke*, Bd. I, Leningrad 1954, S. 66) bewertet Ju. Kremlev das speziell für Russen geschriebene Lehrbuch von Fuchs als „sehr gut fundierten und für seine Zeit zweifellos fortschrittlichen Traktat über Harmonielehre“.

<sup>15</sup> G. K. bedeutet hier wahrscheinlich Herr Karl (Abkürzung von Gerr Karl). Von Karl Arnol'd stammte auch die russische Übersetzung der *Kleinen theoretisch-praktischen Pianoforte-Schule für Anfänger von Karl Czerny*, die 1842 in St. Petersburg herauskam.

*Praktischen Anleitung zur Komposition.* Preis 7 R<sup>o</sup> S.<sup>16</sup> St. Petersburg in der Musikalienhandlung von C. R. Klever vormals J. Paez. Große Morskoi N<sup>o</sup> 28. Moskau bei P. Lehnhold. Der russische Titel war: *Novaja metoda, soderžaščaja glavnye pravila muzykal'noj kompozicii i rukovodstvo k praktičeskomu primeneniju ich . . .*

1843 kam in Leipzig ein weiteres Lehrbuch von Leopold Fuchs heraus, das speziell für den Musikunterricht der Damen bestimmt war: *Harmonielehre für Damen, enthaltend alle Vorkenntnisse, die eine gute Clavierspielerin oder Sängerin als Erleichterungsmittel zum Entziffern, Präludieren und zum richtigen Vortrage bedarf. Mit Hinweglassung aller Regeln zur Komposition von Joh. Leopold Fuchs. Der Unterricht kann von jedem Clavier- und Singlehrer geleitet werden.* Leipzig 1843 (in St. Petersburg in der Musikhandlung von J. Paez, in Moskau bei P. Lehnhold). Dieses Werk erschien gleichzeitig auch in französischer Sprache, übersetzt von Eugène Malan: *Traité d'harmonie mis à la portée des Dames . . . par J. Leopold Fuchs . . .*, Leipzig 1843.

Schon 1834 war eine von Fuchs verfaßte Anleitung für Klavierlehrer mit deutschem, französischem und russischem Text<sup>17</sup> gedruckt worden. Sie war folgendermaßen betitelt: *Anweisung für junge angehende Lehrer und Lehrerinnen, den ersten Unterricht auf dem Piano-Forte in einer stufenweisen Folge zu ertheilen, nebst den dazugehörigen Uebungsstücken und besonderen Beispielen, um die Hauptregeln des Fingersatzes durch praktische Anwendung zu erlernen.* Von J. Leopold Fuchs. *Instruction pour les jeunes commençants des deux sexes . . . Rukovodstvo kobučeniju pervonačal'nym osnovanijam na fortepiano . . .*

Nach Angabe des Titelblatts war das Werk im St. Petersburger Erziehungshaus<sup>18</sup> bereits „für diejenigen Zöglinge angenommen worden, die sich dem Klavierunterricht widmeten“. Fuchs bot seine Anweisung auch dem Moskauer Erziehungshaus an<sup>19</sup> und schrieb in dem diesbezüglichen Gesuch: „Die Schülerinnen dieser Anstalten (gemeint sind die Musikklassen des Petersburger und Moskauer Erziehungshauses — B. St.) betreiben gründliche musikalische Studien bei guten, erfahrenen und für dieses Fach eigens angestellten Lehrern und erreichen in ihrer Praxis sogar einen ziemlich hohen Grad an Vollkommenheit. Trotzdem aber müssen sie nach ihrer Ausbildung noch einige Jahre studieren, um ihre Kenntnisse zu erweitern. Damit sie richtige Lehrerinnen werden“, meint Fuchs, „wäre es äußerst vorteilhaft, jeder Absolventin beim Verlassen des Erziehungshauses ein Exemplar dieses Werks als Anleitung für den Musikunterricht mitzugeben. Sie werden aus ihm einen großen Nutzen ziehen, weil sie sich bei der Lektüre an alle früher erlernten Regeln erinnern werden, die sie sonst hätten vergessen können“<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Silberrubel.

<sup>17</sup> Die Übersetzer sind nicht genannt.

<sup>18</sup> Die russischen Erziehungshäuser besaßen eine gewisse Verwandtschaft mit den alten italienischen Konservatorien (Waisenbewahranstalten).

<sup>19</sup> Das alphabetische Namenregister für das *Russische Biographische Lexikon* (in: *Sbornik Imperatorskogo russkogo istoričeskogo obščestva* [Sammelbände der Kaiserlichen Russischen Historischen Gesellschaft], Bd. 62, St. Petersburg 1888, S. 763) enthält eine kurze Notiz über L. Fuchs, in der es u. a. heißt, daß er in den 1830er Jahren am Moskauer Erziehungshaus als Klavierlehrer angestellt war. Diese Angabe wird jedoch durch andere Quellen nicht bestätigt.

<sup>20</sup> Vgl. V. Natanson, *Prošloe russkogo pianizma. XVIII — načalo XIX veka. Očerki i materialy* (Die Klavierkunst im alten Rußland. 18. und frühes 19. Jahrhundert. Abhandlungen und Materialien), Moskau 1960, S. 273—274. Der Autor äußert die Vermutung, daß die erste Auflage der Anweisung von Fuchs nicht erhalten blieb. Sie ist indes in der Staatlichen Öffentlichen Historischen Bibliothek in Moskau vorhanden.

Als 1844 die zweite Auflage der Anweisung herauskam, war sie — wie auf dem Titelblatt vermerkt ist — bereits auch in der Moskauer Erziehungsanstalt angenommen. Wie schon die erste erschien auch die zweite Auflage in drei Sprachen. Der Titel des Werks ist auf dem Buchumschlag dreisprachig abgedruckt: *Metoda obučenija fortepiano i osnovnych pravil muzyki. Méthode d'enseigner le piano et les principes de la musique. Methode zum Unterricht des Pianoforte und der Grundregeln der Musik von J. Leopold Fuchs. Moskva, v muzykal'nom magazine Ju. Gresera, 1844*<sup>21</sup>. Der deutsche Untertitel weicht etwas von der ursprünglichen Bezeichnung des Werks ab: *Anweisung für junge angehende Lehrer und Lehrerinnen, den ersten Unterricht auf dem Piano-Forte so wie die Grundregeln der Musik in einer stufenweisen Folge zu erteilen. Das dazugehörige Notenheft enthält die Übungsstücke und Beispiele zur praktischen Anwendung der gegebenen Regeln; von J. Leopold Fuchs . . . Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. Moskau. Bei J. Grösser, 1844.*

Das in der Methode dargelegte Material ist systematisch nach Stunden aufgeschlüsselt und gewährleistet, daß der Schüler die musikalischen Grundbegriffe, das Klavierspiel, das Spiel a prima vista u. a. rasch erlernt. Der Autor begnügt sich nicht mit der Aufzählung von Regeln, sondern gibt dem Musikpädagogen praktische Hinweise, wie und in welcher Form der Stoff den Schülern zu vermitteln ist<sup>22</sup>.

Die Geburts- und Sterbedaten von Leopold Fuchs sind im *Peterburgskij nekropol'* (Petersburger Nekrologium), Bd. IV, St. Petersburg 1913 enthalten. Danach starb Johann Leopold Fuchs am 3./13. April 1853 in St. Petersburg.

Übersetzt und eingeleitet von Ernst Stöckl, Jena

<sup>21</sup> Moskau, in der Musikalienhandlung Ju. Grösser, 1844.

<sup>22</sup> Vgl. V. Natanson, a. a. O., S. 274.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Eine Tabulaturquelle für Michael Praetorius*

VON FRIEDRICH BLUME, SCHLÜCHTERN

Vom Jahre 1927 an, in dem die Vorbereitungen zur Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius begannen (im folgenden GA genannt), bis zum Jahre 1959, das — nach zwanzigjähriger Pause — den Abschluß brachte, bin ich bemüht gewesen, aus aller Welt die Quellen zu den Kompositionen des Praetorius zu sammeln. Das Ergebnis dieser Bemühungen habe ich 1959 im Schlußbericht (Bd. XX) mitgeteilt: weder hatten sich unbekannte Werke angefundenes, noch waren (von ganz unbedeutenden Ausnahmen abgesehen) neue Quellen zu bekannten ans Licht getreten. Auch mein ursprünglicher Verdacht, die Orgeltabulaturen der Zeit möchten, wenn auch nicht unbekannte Kompositionen, so doch unidentifizierte Stücke von Praetorius enthalten, hatte sich nur in ein paar ziemlich unerheblichen Fällen als berechtigt erwiesen (s. Schlußbericht S. L).

Kaum zwei Jahre nach dem Abschluß dieser zweiunddreißigjährigen Bemühungen jedoch lernte ich in der Ausstellung, die im September 1961 von der New York Public Library aus Anlaß des Achten Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft veranstaltet worden war, eine deutsche Orgeltabulatur kennen, die an zwei Stellen die ausdrückliche Titelangabe „*Sinfonia Michaelis Praetorij*“ enthält. Es handelt sich um eine, soweit ich sehen kann, bisher ganz unbekannt gebliebene und in der Literatur noch nicht berücksichtigte Tabulatur, MN (Music Reserve) T 131 der genannten Bibliothek, eine auch in anderer Hinsicht bemerkenswerte Handschrift. In der vorliegenden Miscelle soll nur der Sachverhalt, soweit er Michael Praetorius betrifft, dargelegt werden. Eine ausführliche Beschreibung der Handschrift behalte ich mir vor. Der Direktion der New York Public Library statte ich meinen Dank dafür ab, daß sie dem Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv in Kassel einen Mikrofilm überlassen hat.

Die Anlage der Tabulatur macht einen ziemlich verworrenen Eindruck. Doch schälen sich Gruppen von Tänzen, von deutschen Liedern, von reinen Instrumentalstücken („*Sinfonie*“) ziemlich deutlich heraus. Es ist möglich, daß der Eindruck des Ungeordneten von nachträglichen Eintragungen herrührt; es scheint, daß eine oder zwei spätere Hände nachträglich einzelne Stücke auf freie Plätze zwischen älteren Notierungen eingetragen haben. Doch kann die gesamte Entstehungszeit der Tabulatur kaum über die Jahre 1628 bis 1635 hinausgehen, was bei anderer Gelegenheit zu erörtern sein wird.

Stößt man sich nicht an diesem „Durcheinander“, so lassen sich, wenn man von einem einzeln stehenden und als „*Sinfonia*“ bezeichneten Stückchen fol. 13 r absieht, vier Gruppen von Sinfonie unterscheiden:

I. Gruppe: vier Sinfonie 4—8v. fol. 15r—16r ohne Angabe eines Komponisten, jedoch z. T. mit Besetzungsangaben. Unter ihnen befindet sich eine „*Sinfonia in Edio*“ 8v. Eine von ihnen findet sich ein zweites Mal fol. 25v—26r notiert.

II. Gruppe: fol. 25v—28r stehen dreizehn Sinfonie 3—6v., zwei von ihnen mit Bezeichnungen „*pian.*“ und „*fort.*“. Die erste von ihnen trägt den ausgeschriebenen Namen Michael Praetorius; am Kopf ihrer fünf Stimmen ist die Besetzung angegeben: „*Cornetto*“, „*Violino*“, „*Corn. Fl. et Viol.*“, „*Viola*“ und „*Violonc.*“. Die achte unter diesen dreizehn Sinfonie, eine dreistimmige mit „*pian.*“ und „*fort.*“-Angaben, ist, wenn ich recht lese, mit den Initialen MP versehen. Den dreizehn ausdrücklich „*Sinfonie*“ genannten Stücken folgt als vierzehntes noch ein unbetitelt, das am Kopf nur die sonst in dieser Tabulatur nicht vorkommende Bezeichnung „NB 1“ trägt und das man wohl auch als „*Sinfonia*“ zählen kann; es ist fünfstimmig.

III. Gruppe: fol. 31v—32r und 34v—35r stehen insgesamt fünf Sinfonie, die ersten vier sechsstimmig, die letzte dreistimmig; alle sind vor jeder Stimme mit Besetzungsangaben versehen. Man darf sie als zusammengehörig ansehen, obwohl zwischen den drei ersten und den beiden letzten eine Liedergruppe steht.

IV. Gruppe: fol. 40v—42r und 42v—43r erscheint zunächst eine vierstimmige Sinfonia ohne Besetzungsangaben, aber mit dem ausgeschriebenen Namen Michael Praetorius, dann eine sechsstimmige mit der Autorbezeichnung „J. H. S.“ (die sonst in dieser Tabulatur nur noch bei Liedern vorkommt); eine drei- und eine vierstimmige Sinfonia tragen keinerlei Angaben. Dazu kommt endlich eine Reihe von acht ganz kurzen zweistimmigen Sinfonie „*ex Johannis Staden Motectis*“.

Es handelt sich also um insgesamt 34 ausdrücklich als „Sinfonia“ bezeichnete Stücke oder, wenn man das mit „NB 1“ bezeichnete hinzunimmt, um 35. Die eine dreistimmige fol. 15v bis 16r ist identisch mit einer auf fol. 25v—26r notierten; dagegen besteht eine weitere (die erste dreistimmige auf fol. 26v—27r) in Wirklichkeit aus zwei getrennten Sinfonie, und endlich eine dritte (die erste auf fol. 27v—28r) in Wirklichkeit aus vier getrennten Sinfonie, so daß man insgesamt auf 38 kommt. Endlich steht ein ganz unbetitelt vierstimmiges Stück auf fol. 13r hinter der dreistimmigen Sinfonia; will man auch dieses den Sinfonie zurechnen, so erhält man einen Gesamtbestand von 36 Stücken. Von diesen sind acht als Johann Staden, eines als J. H. Schein, zwei als M. Praetorius und eines (Irrtum vorbehalten) als MP signiert; insgesamt stehen somit zwölf Stücken mit Autorennamen, je nach dem, wie man rechnet, 25—27 anonyme gegenüber.

Die Überraschung, mit der die Tabulatur T 131 hinsichtlich Praetorius aufzuwarten hat, besteht nun darin, daß sich von diesen 25—27 anonymen Instrumentalstücken achtzehn als Sätze von Michael Praetorius nachweisen lassen. Nimmt man dazu die beiden mit dem vollen Namen und das eine mit MP gezeichnete Stück, so kommt man auf 21 Sätze. Mit insgesamt 21 intavolierten (wenn auch kurzen) Sätzen erweist sich somit die New Yorker Tabulatur als die mit Abstand inhaltsreichste Tabulaturquelle zu den Werken des Praetorius. Das besondere Interesse an T 131 als Quelle für Praetorius wird durch die Tatsache erhöht, daß intavolierte Instrumentalsätze von ihm bisher noch nirgendwo nachgewiesen worden sind.

Die Sätze selbst sind durchweg bekannt (sonst wären sie ja auch nicht identifizierbar gewesen). Sie stammen ausnahmslos aus *Polyhymnia Caduceatrix* (1619) = Bd. XVII GA. Die Quelle bestätigt, was ich im Schlußbericht zur GA, S. L bereits ausgesprochen habe: „daß die in Tabulatur überlieferten Werke ausschließlichi Bearbeitungen nach den Originaldrucken sind“. Von den nicht identifizierten restlichen 7—9 Anonyma Praetorius etwas zuzuweisen, besteht keine Veranlassung. Hervorzuheben ist aber ein Umstand, der das Repertoire dieser Tabulatur in sehr merkwürdiger Weise auszeichnet. Während nämlich in der Regel die Kompilatoren deutscher Orgel-Sammeltabulturen im 17. Jahrhundert aus ihren Vorlagen geschlossene Sätze übertragen haben, hat der Intavolator von T 131 zum Teil unselbständige instrumentale Abschnitte aus Vokalkonzerten herausgenommen, teils mitten aus dem Zusammenhang heraus, teils figurative Endkadenzen. Er hat in solchen Fällen die Gesangsstimmen ganz ignoriert, die für ihn überflüssigen Instrumentalstimmen weggelassen und nur das intavoliert, was er brauchen konnte. Ich weiß nicht, ob dieses Verfahren auch andern Orts nachgewiesen worden ist. Drei Beispiele: 1. In Nr. XXI der *Polyhymnia Caduceatrix*, einem Choralkonzert über „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, konzertieren an einer Stelle (GA S. 194, T. 2, bis 196, T 1) über dem Bc. zwei Kornette, ein vierstimmiger Posaunenchor und zwei Diskantsänger; aus diesem Ensemble hat der Intavolator nur den Posaunenchor ausgezogen und diesen Abschnitt fol. 25v—26r als „*Sinfonia Trombone (i)*“ gebracht, obwohl es gar keine Sinfonia ist. 2. Dieselbe Stelle aus demselben Choralkonzert intavoliert der Schreiber an anderem Ort, diesmal den Posaunen-

chor mit den zwei Cornetten, aber wieder ohne die Vokalstimmen. 3. Aus dem Choralkonzert Nr. XVII, „Nun komm, der Heiden Heiland“, intavoliert der Schreiber die Einleitungssinfonia, daran anschließend die Schlußtakete des 1. Teils (GA S. 147, die beiden letzten Takete), wiederum ohne die Vokalstimmen, und in weiterem Anschluß hieran erscheinen — mitten aus dem Zusammenhang gerissen — ein paar Takete aus dem 2. Teil (GA S. 152, T. 3—6), und dann endlich die Schlußtakete dieses 2. Teils (GA S. 153, die drei letzten Takete), alles ohne Vokalstimmen. Dies ist in der Tat eine höchst eigenartige Praxis. Eine Erklärung dafür soll hier nicht versucht werden. Es dürfte aber einleuchten, daß dieses Verfahren des Intavolators die Identifizierung außerordentlich erschwert. Sollte sich also unter den in der vorliegenden Miscelle nicht identifizierten neun anonymen „Sinfonie“ (21 Praetorius + 1 Schein + 8 Staden + 9 restliche Anonyma = 39) doch noch der eine oder andere Satz als aus Praetorius entnommen erweisen, so möge man mir nicht mangelnde Sorgfalt zur Last legen: es ist unter diesen Umständen mitunter Glückssache, ob man die intavolierte Stelle in der Partitur findet, zumal obendrein die Tabulatur streckenweise sehr schwer zu entziffern ist.

Aus Polyhymnia Caduceatrix (GA XVII) konnte ich folgende Sätze, bzw. Abschnitte in T 131 ermitteln:

- |  |   |
|--|---|
| Nr. XI, „Gelobet und gepreiset“, Einleitungssinfonia GA S. 50—51   | fol. 40v—41r „Sinfonia a4 Michaelis Praetorij“                    |
| Nr. XVII, „Nun komm, der Heiden Heiland“, Einleitungssinfonia GA S. 141; dazu die beiden Schlußtakete S. 147; ferner S. 152, T. 3—6; ferner S. 153, die drei letzten Takete (immer nur Instrumentalsatz) | fol. 25v—26r, 5. Sinfonia 4v.                                     |
| Nr. XXI, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, Einleitungssinfonia GA 192—193   | fol. 25v—26r „Sinfonia Michaelis Praetorij a 5“                   |
| Posaunensatz aus v. 1, GA S. 194, T. 2, bis 196, T. 1; 197, T. 2, bis 199, T. 1; 203, T. 3, bis 205, T. 3 (immer nur Instrumentalsatz)   | fol. 25v—26r, „Sinfonia Trombone (i)“ 4v.                         |
| aus v. 2 Cornetti- und Posaunensatz GA S. 209, T. 2, bis 210, Takt 2   | fol. 31v—32r, 1. Sinfonia 6v.                                     |
| aus v. 1 Cornetti- und Posaunensatz GA S. 194, T. 2, bis 195, T. 3 (hierbei sind die vier Unterstimmen identisch mit dem ersten Abschnitt der obengenannten <i>Sinfonia Trombone (i)</i> 25v—26r         | fol. 31v—32r, 2. Sinfonia 6v.                                     |
| Schluß von v. 1, GA S. 205, T. 1—3, Cornetti- und Posaunensatz   | fol. 31v—32r, 3. Sinfonia 6v.                                     |
| aus v. 3, GA S. 218, T. 1, bis 222, T. 1   | fol. 34v—35r, 1. Sinfonia 6v.                                     |
| Nr. XXIV, „Siehe, wie fein und lieblich“, Einleitungssinfonia GA S. 268  | fol. 15v—16r, Sinfonia 4v. Identisch mit 25v—26r, 4. Sinfonia 4v. |
| Nr. XXX, „Vater unser im Himmelreich“, Sinfonia zum 4. Teil, GA S. 466—467   | fol. 15v—16r, „Sinfonia in Echo“, 8v.                             |

- Nr. XXXVIII, *Missa gantz Teudscht*, 1. Sinfonia, GA S. 665, fol. 26v—27r, 3. Sinfonia 3v.  
und 2. Sinfonia, GA S. 666, zusammen
3. Sinfonia, GA S. 667 fol. 26v—27r, 4. Sinfonia 3v.
4. Sinfonia, GA S. 670 fol. 26v—27r, 5. Sinfonia 3v.
5. Sinfonia, GA S. 676 fol. 26v—27r, 6. Sinfonia 3v.
- Nr. XXXIX, „*Herr Christ, der einig Gotts Sohn*“ Einleitungs-Sinfonia, GA S. 708 fol. 26v—27r, 1. Sinfonia 5v.
- Nr. XL, „*Meine Seel erhebt den Herren*“, Einleitungs-Sinfonia, GA S. 721 fol. 26v—27r, 7. Sinfonia 6v.
- Sinfonia vor „*Er übet Gewalt*“, GA S. 731; Sinfonia fol. 27v—28r, 1. Sinfonia 6v.  
vor „*Und seine Barmherzigkeit*“, GA S. 730, T. 1—4;  
Sinfonia vor „*Die Hungrigen*“, GA S. 737 unten; Sin-  
fonia vor „*Er gedenket*“, GA S. 743—744, T. 3.

Der unbekannte Intavolator hat also die *Polyhymnia Caduceatrix* fleißig benutzt; daß dieses Werk offenbar weit verbreitet gewesen ist und sich bei den Tabulatursehreibern großer Beliebtheit erfreut hat, geht aus meinem Schlußbericht zur GA, S. L, bereits hervor. Auch der Kompilator von T 131 ist über dieses Werk nicht hinausgegangen. Von den insgesamt zehn Sätzen mit geistlichen Textanfängen, die in der Tabulatur enthalten sind, stammt keiner von Praetorius. Die zahlreichen weltlichen Lieder, meist anonym, lassen sich zu einem großen Teil bekannten Verfassern und Druckwerken zuschreiben. Woher die große Menge der weit über einhundert Tänze stammt, wird schwierig zu ermitteln sein; da sie mit Ausnahme von ein paar ganz wenigen dreistimmigen durchweg zweistimmig sind, können sie nicht der *Terpsichore* des Praetorius entnommen sein.

Als Praetoriusquelle erweist somit T 131 nur erneut, was schon bekannt war: in keiner Orgeltabulatur begegnet eine Komposition, die nicht auch in den bekannten Individualdrucken enthalten wäre. Einen Weg zur Textkritik eröffnet sie nicht, denn sie ist (wie die meisten Orgeltabulturen) fehlerhaft geschrieben und offenbar aus dem Originaldruck intavoliert. Das Interesse an ihr liegt darin, daß sie die bisher einzige Orgeltabulatur ist, die reine Instrumentalstücke von Praetorius verarbeitet, und daß dies in einem Umfang und in einer Weise geschieht, die bisher keine Parallele haben.

## Georg Muffats Ausbildungsjahre bei den Jesuiten

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN/DONAU

Die Frage nach Herkunft und Heimatort von Georg Muffat blieb lange ungeklärt. Irrtümlicherweise wurde immer wieder Schlettstadt als Geburtsort angegeben und vermutet, das Geburtsjahr liege vor 1650. Heute wissen wir, daß Muffat einer jener zahlreichen Savoyarden war, die im Laufe des 17. Jahrhunderts, insbesondere nach dem Dreißigjährigen Krieg, einen wesentlichen Anteil am wirtschaftlichen und kulturellen Wiederaufbau Süddeutschlands hatten. Nach der Feststellung von A. Goehlinger wurde Georg Muffat als Sohn von

Andreas Muffat und Margarita Orsy zu Mègeve im französischen Savoyen geboren und dort am 1. Juni 1653 getauft<sup>1</sup>.

Muffat ist schon als Knabe ins Elsaß gekommen. Nach seinem eigenen Zeugnis im *Florilegium I* (Augsburg 1695) hat er sechs Jahre in Paris studiert. Mit Vogeleis und Goehlinger setzt H. Federhofer diese Lehrzeit in die Jahre 1663—1669<sup>2</sup>. Im September 1669 finden wir Georg Muffat als Schüler des Jesuitengymnasiums zu Schlettstadt in einem Verzeichnis der Mitwirkenden bei der Aufführung des Schuldramas *Maternus ex mortuo redivivus, Apostolus Alsatiae, post alterem mortem coelo insertus* . . . *Maternus, Ein Apostel des Elsaß / Zum zweyten mal verschiedn / Endlich zum Himmel beruffen* unter den „*Comites Alsatiae Argentorat. Colmariensis*“<sup>3</sup>. „*Georgius Muffat Megevensis Sabaudus Syntaxista*“ ist darin der Sechzehnjährige bezeichnet; es ist somit auch hier sein Geburtsort Mègeve bei St. Gervais-les-Bains genannt und außerdem die Klasse des Gymnasiums („*Syntaxis maior*“) angegeben, der er damals angehörte. Zwei Jahre später ist er Student der Rhetorik, der obersten Gymnasialklasse, am Jesuitengymnasium in Molsheim (Elsaß). Dort übernimmt er am 31. März 1671 in der Pfarrkirche das Organistenamt. Kriegswirren sollen Muffat 1674 zur Flucht aus dem Elsaß veranlaßt haben. Er wandte sich jedoch in diesem Jahre nicht nach Wien und Prag, wie bisher angenommen wurde<sup>4</sup>, sondern setzte sein Studium an der Universität Ingolstadt fort, wo er sich am 27. November 1674 als Student der Rechte immatrikulierte<sup>5</sup>. Wie lange er in Ingolstadt blieb, ist bisher nicht festzustellen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Georg Muffat wie mancher andere bedeutende Musiker des 17. und 18. Jahrhunderts seine geistige und künstlerische Ausbildung zumindest zu einem wesentlichen Teil den Jesuiten verdankt. In deren Obhut befand er sich in Schlettstadt, Molsheim und Ingolstadt nachweislich wenigstens ein halbes Jahrzehnt, und zwar in entscheidenden Entwicklungsjahren vom 17. bis 21. Lebensjahr, vermutlich aber auch schon vorher. Wie einige Zeit später die Augsburger Jesuitenschüler Johann Ernst Eberlin und Leopold Mozart, so studierte auch Muffat zunächst an der Universität die Rechtswissenschaft und begann dann seine künstlerische Laufbahn am Salzburger Hof, wo er 1678 als Organist und Kammerdiener in den Hofstaat des Fürsterzbischofs Max Gandolf Graf von Künburg aufgenommen wurde<sup>6</sup>.

## Zur Musiksammlung Aloys Fuchs

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE / OBB.

Über die Persönlichkeit und das Werk des Wiener Musiksammlers Aloys Fuchs sind in den letzten Jahren mehrfach unrichtige Angaben publiziert worden<sup>1</sup>, obwohl bereits 1955 auf Grund der vom Verfasser seit 1949 vorbereiteten Monographie über die Musiksammlung

1 A. Goehlinger, *Georges Muffat*, in *Caecilia* 62, Straßburg 1954, 177 ff.; ders. *Georg Muffat*, in *Zeitschrift für Kirchenmusik* 74, Köln 1954, 194 ff. (zitiert nach MGG).

2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 9, 916.

3 *Periode des Jesuitendramas in der Staatlichen Bibliothek Dillingen XVII*, 64.

4 MGG 9, 916 f.

5 G. Frh. von Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt — Landshut — München*, Bd. 2, München 1939, Sp. 1024 verzeichnet „*Georgius Muffat, iuris utriusque studiosus*“.

6 Vgl. A. Layer, *Johann Ernst Eberlin* in *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* Bd. 6, München 1958, 388—405 und E. F. Schmid, *Leopold Mozart*, ebd. Bd. 3, München 1954, 346—368.

1 F. W. Riedel, *Aloys Fuchs als Sammler Badischer Werke* in *Bach-Jahrbuch* 1960, Berlin 1961, S. 83—99; derselbe, *Eine unbekannte Quelle zu Johann Kaspar Kerlls Musik für Tasteninstrumente* in *Die Musikforschung* XIII, 1960, S. 310—314; H. Federhofer, *Mozartiana in Steiermark (Ergänzung)* in *Mozart-Jahrbuch* 1958, Salzburg 1959, S. 114 (Herr Prof. Federhofer hat inzwischen seine Ansicht, die in seinen Besitz gelangten Kopien seien von Fuchs geschrieben, aufgegeben, nachdem Herr Dr. Plath, Augsburg, diese Kopien als nicht von Fuchs, sondern von Kopistenhand herrührend festgestellt hat; briefl. Mitteilung an den Verf. vom 23. September 1961).

Fuchs der neueste Forschungsstand veröffentlicht worden war<sup>2</sup>. Daher sei an dieser Stelle, soweit es der zur Verfügung stehende Raum erlaubt, eine Zusammenfassung der quellenmäßig belegbaren Fakten gegeben. Besonders auffallend ist, daß in der jüngsten Literatur F. W. Riedel<sup>3</sup> die Kenntnis über Fuchs auf Grund des biographischen Forschungsstandes von 1840 bzw. 1848, nämlich nach den Lexika von Schilling bzw. Gaßner, kompiliert und damit auch Irrtümer übernimmt, während er für den monographischen Teil dem in der Fuchs-Literatur traditionellen Irrtum erliegt, die Sammlung Fuchs sei „weitgehend verstreut worden“, gleichzeitig aber erfreulich konkret nachweist, daß sie zum überwiegenden Teil in Berlin und Göttingen überliefert ist. In Anbetracht dieses Widerspruches und offensichtlichen Mißverständnisses der sehr komplizierten Quellenlage geben die folgenden Feststellungen eine auf über zehnjährige Forschungsarbeit zurückgehende Zusammenfassung der Sachlage.

Zur Biographie von Fuchs sind Neuforschungen des Verfassers zu berücksichtigen, die ein aktenmäßig belegbares Bild über das an äußeren Ereignissen keineswegs reiche Leben von Fuchs ergeben. Hier sei von den vielen kleineren Einzelheiten nur erwähnt, daß Fuchs im Gegensatz zu Riedels Mitteilungen nicht 1838, sondern 1836 als Bassist zur Hofkapelle kam (am 12. Januar wurde er zum Expektanten, am 3. November zum wirklichen Bassisten ernannt<sup>4</sup>; auffallend präzise und aktenkundig gibt Wurzbach dieses Jahr mit den Monaten an; Wurzbach hat als einer der wenigen Lexikographen auch die Legende von der „Zerstreuung“ der Sammlung vermieden).

Fuchs war während seiner Sammeltätigkeit stets mit dem An- und Verkauf, mit Tausch und Schenkung von Musikalien beschäftigt, so daß der Besitzstand seiner Sammlung, wie aus den erhaltenen Katalogen ersichtlich ist, zahlenmäßig mehrfach schwankte. Auch die außerordentlich umfangreiche und weitgehend erhalten gebliebene Korrespondenz gibt darüber Rechenschaft. Neben Schenkungen, die er zu Lebzeiten z. B. der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und anderen Institutionen machte, spielten auch materielle Sorgen bei der Abgabe von Stücken eine Rolle. Über derartige Verkäufe gibt das erhaltene Aktenmaterial (Briefe, Verkaufslisten usw.) zuverlässig Auskunft<sup>5</sup>. Als Beispiel seien Verkaufsverhandlungen mit Otto Kade in Dresden angeführt<sup>6</sup>. Aus den Unterlagen geht der Verkauf von „3 Parthien“ Musikalien an Kade hervor (die dritte Partie ist datiert vom 7. Mai 1850). Abgesehen von diesen finanziell begründeten Verkäufen, stand Fuchs mit zahlreichen Bibliotheken und Einzelpersonen in Verbindung, denen er Werke aus seiner Sammlung überließ<sup>7</sup>.

Sind also zu Lebzeiten des Sammlers ständige Bewegungen und mehrfache Besitzveränderungen des Bibliotheksgutes nachweisbar, so stand das Schicksal der Sammlung nach dem Tode ihres Besitzers unter einem verhältnismäßig günstigen Stern. Die Angaben mehrerer voneinander abhängiger Lexika, daß die Sammlung „völlig zerstreut“ worden sei, läßt sich nämlich widerlegen. Den Kernbestand der Sammlung, d. h. den größten Teil der Autographen, Manuskripte (darunter die zahlreichen Mozartabschriften), Briefe, Porträts sowie außerordentlich wichtige Ausarbeitungen aus der Feder von Fuchs (thematische Verzeichnisse, zahllose Varia) und mehrere Drucke erwarb der Berliner Sammler Friedrich August Grasnick († 1877), dessen Erbin Frau Professor Vatke das gesamte Material zusammen mit dem

<sup>2</sup> R. Schaal, Artikel *Fuchs, Alois* in MGG IV, 1955. Eine Monographie über die Musikhandschriften der Sammlung Fuchs hat der Verf. seit 1949 vorbereitet. Sie enthält einen Nachweis über den diesbezüglichen Bestand der Sammlung Fuchs mit Fundortangaben.

<sup>3</sup> F. W. Riedel in *Bach-Jahrbuch* 1960, Berlin 1961, S. 83 ff. Bedauerlicherweise sind Riedel auch in anderen Fällen zahlreiche schwerwiegende Irrtümer unterlaufen. Vgl. R. Schaal, *Quellen zu J. K. Kerll* in *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der österreichischen Akademie der Wissenschaften* 1962 (im Druck).

<sup>4</sup> Akten der Hofmusikkapelle Wien im Österreichischen Staatsarchiv, Abt. Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Der Archivleitung bin ich für Hinweise und Auskünfte zu großem Dank verpflichtet.

<sup>5</sup> Vor allem in der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, *Fuchs-Varia*.

<sup>6</sup> Ebenda, *Fuchs-Varia* 2 (5 Stücke).

<sup>7</sup> Nachweise ebenda.

übrigen Bibliotheksbesitz von Grasnick 1879 der Königlichen Bibliothek in Berlin überließ<sup>8</sup>. Ein kleinerer, aber nicht weniger wertvoller Teil der Sammlung mit Drucken und Manuskripten (darunter auch Autographe), mit von Fuchs verfaßten Musikerbiographien und Varia gelangte in das Stift Göttweig. Nachweisbar hat Fuchs schon zu Lebzeiten dem Stift, dem er freundschaftlich verbunden war, Werke aus seiner Sammlung zugeführt, während nach seinem Tode umfangreiche Bestände von der Witwe an das Stift verkauft wurden<sup>9</sup>. Die irreführende Bemerkung von Mendel-Reißmann über den Verbleib der Sammlung ist um so mehr verständlich, wenn man bedenkt, daß teilweise sehr wertvolle Einzelstücke in die Hände anderer Besitzer gelangten, jedoch auf Umwegen ihren Weg wieder in die Berliner Bibliothek oder in andere Sammlungen fanden, ganz abgesehen davon, daß über Wert und Umfang sowie über das Schicksal der Sammlung erst durch neueste Forschungen Licht verbreitet wurde. So hat der Verfasser auf Grund umfangreicher Untersuchungen an Hand der zahlreich erhaltenen Fuchs-Kataloge und durch Registrierung von mehreren tausend Besitzstücken der Sammlung Fuchs<sup>10</sup> bei vorsichtiger Berechnung festgestellt, daß in Berlin<sup>11</sup> und Göttweig etwa 85 Prozent des annähernd vollständig rekonstruierten Gesamtbestandes vorhanden sind. Lediglich etwa 10 Prozent des riesigen Bibliotheksbesitzes gelangten an andere als die genannten Sammlungen. Etwa 5 Prozent sind im Augenblick nicht nachweisbar. Man kann also demnach nicht behaupten, die Sammlung sei „völlig zerstreut“. Selbst für den Zustand der Sammlung kurz nach dem Tode von Fuchs ist diese Formulierung unzutreffend, da sich der Großteil des Materials im Besitz von Grasnick und in Göttweig befand. Unter den Besitzern Fuchsscher Autographen wird immer wieder S. Thalberg erwähnt, und es wird nach dem Anteil seiner Erwerbungen gefragt. Dieser Anteil ist gut überschaubar (im Gegensatz zur Ansicht Riedels, der meint, daß der Bestand Thalbergs noch nicht feststellbar sei), da ein *Katalog der autographischen Sammlung S. Thalberg* (Neapel 1872) existiert, in welchem sich die Stücke der ehemaligen Sammlung Fuchs identifizieren lassen. Einige Stücke der Thalberg-Sammlung ließ die Witwe des Pianisten 1872 in London versteigern<sup>12</sup>. Die übrige Sammlung wurde 1886 durch L. Liepmannssohn in Berlin angekauft und am 4. Dezember 1886 versteigert<sup>13</sup>.

Auch über den Besitzstand der Sammlung Fuchs gibt Riedel (a. a. O., S. 84/85) unrichtige Mitteilungen. 1850 umfaßte die Sammlung nicht etwa 1400 Notenautographe wie Riedel angibt, sondern 1400 Autoren, von denen laut Ausweis des Autographenkataloges zum Teil jeweils mehrere Werke eines Autors vorhanden waren. Der Gesamtbestand an Autographen belief sich daher nach Berechnungen des Verfassers auf mehr als 2000 (ganz präzise hat Fuchs die Zahl der Autoren im *Namensverzeichnis jener Komponisten, von welchen Autographe meiner Sammlung seit 1. Sept. 1850 zugewachsen sind*<sup>14</sup>, dem letzten Stand vor seinem Tod entsprechend mit 1428 angegeben). Mit dieser großen Zahl allein an Autographen, die übrigen Manuskripte und Drucke nicht mit einberechnet, verfügte Fuchs über ein Material, welches in Wert und Umfang den reichen Beständen der großen öffentlichen Bibliotheken in keiner Weise nachstand, in einzelnen Fällen sogar reicher war. So wird verständlich, wenn Hanslick über Fuchs schrieb<sup>15</sup>: „Da sein ganzes Dichten und

<sup>8</sup> *Verzeichnis der von Frau Professor Vatke . . . ebenda* (Kat. ms. 119). Eine Beschreibung dieses Verzeichnisses gibt Riedel (a. a. O., S. 87, Anm. 26), glaubt aber trotzdem (S. 83), daß die Sammlung Fuchs zerstreut sei.

<sup>9</sup> Im Stift Göttweig befindet sich außer Korrespondenz u. a. auch die Quittung der Antonia Fuchs vom 31. März 1854 über den Empfang von 70 fl. für zwei Musikalienkästen. Dem Hochwürdigsten Herrn Abt Wilhelm Zedinek danke ich für die Genehmigung zur Benutzung des Musikarchivs ergeben.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 2. Bei den Berechnungen wurden Manuskripte und Drucke berücksichtigt.

<sup>11</sup> Ausgelagerte Bestände der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek werden von der Westdeutschen Bibliothek in Marburg und von der Universitätsbibliothek in Tübingen verwaltet.

<sup>12</sup> Dieser äußerst seltene Katalog ist selbst in mehreren großen Bibliotheken nicht vorhanden.

<sup>13</sup> Versteigerungskatalog vom 3. und 4. Dezember 1886, S. 28—44, Nr. 234—428.

<sup>14</sup> Deutsche Staatsbibliothek (ad Kat. ms. 317).

<sup>15</sup> E. Hanslick, *Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Aloys Fuchs* in *Deutsche Rundschau* 57, 1888, S. 65 ff.

*Trachten diesem Ziel zuströmte (der Autographenjagd), brachte er es bald dahin, daß seine Sammlung aus bescheidenen Anfängen zu blühendem Wachstum gedieh und großes Ansehen gewann bei den Musikhistorikern. Selten hat ein bedeutender Tonkünstler oder Musikschriftsteller Wien verlassen, ohne Fuchs' Autographensammlung zu besichtigen und vorkommenden Falls zu Rath zu ziehen. Jederzeit hat man den stets gefälligen, anspruchlosen Besitzer bereit gefunden, seinen wohlgeordneten Schatz vorzuzeigen und zu erklären. An der Hand dieser Sammlung war Fuchs allmählig ein tüchtiger Musikhistoriker geworden, und jede Auskunft, die er über die Echtheit einer Handschrift, über Leben und Schaffen irgend eines berühmten oder halbverschollenen Musikers gab, galt für verlässlich.“*

## Die Unesco-Schallplattenreihe A Musical Anthology of the Orient

VON MARIUS SCHNEIDER, KÖLN

Unter der Leitung von A. Daniélou gibt die UNESCO eine Reihe von Schallplatten heraus, von denen bis jetzt fünf, zwei aus Persien und je eine für Afghanistan, Laos und Kambodscha erschienen sind<sup>1</sup>. Unter dem Titel „Anthologie“ versteht man normalerweise eine charakteristische Auswahl von Stücken, durch die der Hörer eine Übersicht über die wichtigsten und besten Sätze eines Landes erhält. Wer dies erwartet wird des öfteren enttäuscht sein, denn die Auswahl scheint mehr ein Produkt des Zufalls als das eines wohlgedachten Arbeitsprogramms zu sein. Dies soll nicht heißen, daß diese Platten nicht z. T. ganz hervorragende Werke bringen, aber viele Stile erscheinen zu oft und andere fehlen vollkommen. Zweifellos sind die persischen Aufnahmen die besten. Das lyrische Gedicht des Arâqî ist eine der großartigsten Schöpfungen des Irans und wird von Zahibi mit ebensoviel Würde wie Stimmkultur vorgetragen. Auch der Lautensatz (Târ) und das Flötenstück sind hervorragend. Das Trommelsolo leidet ebenso wie Maleks Santurspiel unter einem Übermaß von Virtuosität. Die Epidemie des Schnellspielens, das den Konzertsaal in ein Sonodrom verwandelt, hat leider auch die Jugend des Orients ergriffen, was bei den Instrumenten dieses Kulturkreises ganz besonders schlimm ist, weil keine brauchbaren Dämpfungsrichtungen vorhanden sind.

Die afghanische Reihe ist bedeutend bunter, weil sie auch volkstümliche Musik enthält. Allerdings fehlt es hier auch nicht an mittelmäßigen Stücken und anderen Konzessionen. Am besten sind die kammermusikalischen Werke. Die Kambodschaplatte bringt Kompositionen im klassischen Stil, einen Karnai, Musik zum Geschenkfest und zu Begräbnissen. Die Geisteranrufung, die als „magische Volksmusik“ bezeichnet wird, hätte gut zugunsten eines anderen Stils um mehr als die Hälfte gekürzt werden können. Die Gamelanmusik enthält, allen Empfehlungen zum Trotz, keine gute Tradition. Sie ist in Kambodscha offenbar, genau wie in Indonesien, in den letzten Jahren völlig verschwunden.

Bedeutend besser sind die Orchesteraufnahmen und die Râmâyanamusik aus Laos. Auch unter der Mundorgelliteratur gibt es sehr gute Sätze, aber weder das „Volkslied aus dem Norden“ noch das Liebeslied gehören zur echten Volksmusik. Es ist schade, daß diese Schallplatten so wenig Volksmusik bringen und sich in dieser Beziehung nicht über den Rahmen der landläufigen Schallplattenproduktion erheben, da das Spezifische jedes Landes sich in der Volksmusik oft viel stärker ausdrückt als in der Kunstmusik.

<sup>1</sup> A Musical Anthology of the Orient. 1. Laos. 2. Kambodscha. 3. Afghanistan. 4. Iran, 1. Teil. 5. Iran, 2. Teil. Fünf 30-cm-Langspielplatten, Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2001–2005.

Zu dem Kommentar sind leider einige sehr kritische Bemerkungen zu machen. Wenn man schon die Kosten nicht scheut, jeder Platte ein so stattliches Beiheft zu geben, so sollte man diesen großen Raum doch mehr mit erläuterndem Text als mit weißer Fläche bedecken. Auch hier hat man den Eindruck, daß ein großer Teil der Bemerkungen völlig zufällig sind. Überdies ist es ärgerlich, wenn der Kommentar — besonders für Laos und Afghanistan —, immer wieder mit ungeklärten Begriffen operiert und auf „*ähnliche*“, in anderen Ländern vorkommende „*Typen*“ verweist, ohne den betreffenden Satz auch in die Platte aufzunehmen oder wenigstens durch einen Quellennachweis zugänglich zu machen. Auf welcher Dokumentation mag wohl die Sicherheit beruhen, mit der man der früheren Phantasie über die angebliche arabische oder altägyptische Abstammung des spanischen *cante flamenco* nun mit einem nicht weniger märchenhaften neuen Geburtsschein aus dem Iran entgegentreift? Und wo kann man sich davon überzeugen, daß die afghanische Flötenweise „*ihrem Geist, ihrem Stil und ihrer Tonart nach zur antiken griechischen Musik gehört, deren Spuren wir in ähnlicher Weise in den alten Flötenstücken Siziliens wiederbegegnen?*“ Daß es eine gemeinsame Kunsttradition zwischen Indien und dem Mittelmeer gibt, ist klar; aber ob die (nicht belegten) „*alten*“ Flötenstücke gerade in diese Kulturschicht gehören, wäre noch nachzuweisen. Ebenso muß nicht jede pentatonische Reihe chinesischen Ursprungs sein. Dagegen spricht ihre gesamte Verbreitung. Auch kann man die Instrumental-Polyphonie Südost-Asiens kaum in Beziehung zur europäischen bringen.

Bedauerlich ist, daß auch die Instrumente fast nie bei ihrem genauen Namen genannt werden. Jedoch können hier die wirklich ausgezeichneten Photos dem Leser etwas über die wenig präzise Terminologie hinweghelfen. Der *Târ*, die „*iranische Laute*“ ist eine flankenwirblige Spießlaute, die auch im Irak und in Syrien bekannt ist. Die „*kleine iranische Laute*“ ist durch vorderständige Wirbel gekennzeichnet und ist vom Balkan über Kaschmir bis nach Vorderindien verbreitet. Der *Tambur* ist eine Langhalslaute, der *Ritchak* eine Röhrengeige und die Oboe ist bei weitem nicht „*eines der ältesten Instrumente der Welt*“, auch wenn sie schon in Sumer auftreten sollte. Dem Übersetzer ist leider der Irrtum unterlaufen, Mundorgel und Maultrommel für das gleiche Instrument zu halten.

Da die Aufnahmen mit Unterstützung der einheimischen Behörden gemacht wurden, so ist es schwer zu begreifen, warum man nicht auch die Texte der Lieder im Original beigegeben hat. Die Tonleiterangaben erscheinen oft sehr problematisch und sind für den Laien, der nicht weiß, daß neben dem Hauptmodus auch Nebenmodi und außermodale Ornamente verwendet werden, geradezu verwirrend.

Diese harte Kritik ist gut gemeint und im Interesse der UNESCO-Reihe geschrieben. Sie soll den großen Wert der Sammlung nicht herabsetzen, und es ist zu wünschen, daß die Reihe Erfolg und Fortsetzung erlebt. Die Idee, die auf einen unserer hervorragendsten Gelehrten, Constantin Brailoiu, zurückgeht, ist gut und vermehrt den Kulturbesitz der Menschheit. Aber man sollte bei der Fortsetzung der Reihe die aufgezeigten Mängel berücksichtigen. Der heißgeliebte Satz, daß man sich mit dieser Publikation in erster Linie nur an ein Laienpublikum wendet, ist kein Argument gegen diese Kritik. Eine wirkliche Beachtung kann man sich auf die Dauer nur durch Qualität erringen. Überdies kann man die Dinge auf dem gleichen Raum ebensogut genau wie ungenau behandeln; und wenn man dem Hörer von interessanten Parallelen spricht, so sollte man sie ihm auch vorzeigen. Gehört die Parallele nicht zu dem Lande, dem die Platte entspricht, so muß sie wenigstens in der Sammlung des Landes erscheinen, in dem sie beheimatet ist. So müßte z. B. die Serie Afghanistan auf Grund des Kommentars ihre Gegenstücke in Aufnahmen aus Zentralasien, Sizilien, Schottland, Nordafrika und in indischer Volksmusik finden. Dies wäre dann ein wirklich konkretes, völkerverbindendes Werk.

## Zu den Schriften Edward E. Lowinskys\*

VON LUDWIG FINSCHER, KIEL

„Es sey, daß noch durch keinen Streit  
die Wahrheit ausgemacht worden: so  
hat dennoch die Wahrheit bei jedem  
Streit gewonnen.“

G. E. Lessing, *Wie die Alten  
den Tod gebildet.*

### 1.

Das ungewöhnliche Unternehmen einer Sammelbesprechung der Schriften eines einzelnen Autors<sup>1</sup> rechtfertigt sich im vorliegenden Falle auch durch die Geschlossenheit eines Lebenswerkes, das seit mehr als zwanzig Jahren zentrale Themen der Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts umkreist, wie durch die einheitlichen und durchdenkenswertesten geschichtsphilosophischen

\* Die Schriftleitung der „Musikforschung“ betrachtet die folgende Sammelrezension über die Schriften eines einzelnen Autors als einen Ausnahmefall. Die Arbeiten E. E. Lowinskys sind in deutschen musikwissenschaftlichen Zeitschriften bisher weder rezensiert noch sonst ausführlich diskutiert worden. Seinem Wunsch nach einer Sammelbesprechung in der „Musikforschung“ entsprechen wir um so lieber, als wir glauben, damit zu einem kleinen Teil ein Unrecht an einem Gelehrten gutzumachen, der vor dem nationalsozialistischen Terror aus Deutschland flüchten mußte.

<sup>1</sup> Zur Besprechung lagen vor:

- [1] *Zur Frage der Deklamationsrhythmik in der A-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts.* Sonderdruck aus: *Acta musicologica* VII, 1935, S. 6 S.
- [2] *Das Anwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der niederländischen Zeitgenossen.* Den Haag: Martinus Nijhoff 1937 (zuvor in *Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XIV/3—4 und XV/1—2, 1935—1937). 100 S. und 2 Bl. Notenbeilage.
- [3] *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet.* New York: Columbia University Press 1946. XIX; 191 S. und 12 Bl. Notenanhang.
- [4] *Two Motets wrongly ascribed to Clemens non Papa.* Sonderdruck aus: *Revue belge de Musicologie* II, 1948, S. 21—30.
- [5] *The Goddess Fortuna in Music. With a special study of Josquin's Fortuna dun gran tempo.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXIX, 1943, S. 45—77.
- [6] *The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXI, 1945, S. 227—260.
- [7] Besprechung von *Nicolaï Gomberti, Opera Omnia I*, ed. Joseph Schmidt-Görg (*Corpus Mensurabilis Musicae* 6). Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXVIII, 1952, S. 630—640.
- [8] *Music in the Culture of the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Journal of the History of Ideas* XV, 1954, S. 509—553.
- [9] *The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting, 1941*, gedr. New York 1946, S. 57—84.
- [10] *Music History and its Relation to the History of Ideas.* Sonderdruck aus: *The Music Journal*, Nov.-Dec. 1946. 7 Spalten, nicht paginiert.
- [11] *Matthaeus Greiter's Fortuna: An Experiment in Chromaticism and in Musical Iconography.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XLII, 1956, S. 500—519 und XLIII, 1957, S. 68—85.
- [12] *Adrian Willaert's Chromatic „Duo“ re-examined.* Sonderdruck aus: *Tijdschrift voor Muziekwetenschap* XVIII, 1956, S. 1—36.
- [13] *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* I, 1948, S. 17—23.
- [14] *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* III, 1950, S. 173—232.
- [15] *English Organ Music of the Renaissance.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XXXIX, 1953, S. 373—395 und 528—553.
- [16] *On Mozart's Rhythm.* Sonderdruck aus: *The Musical Quarterly* XLII, 1956, S. 162—186.
- [17] *Conflicting Views on Conflicting Signatures.* Sonderdruck aus: *Journal of the American Musicological Society* VII, 1954, S. 181—204.
- [18] *Epilogue: The Music in „St. Jerome's Study“* (zu dem vorangegangenen Aufsatz von Helen I. Roberts, *St. Augustine in „St. Jerome's Study“: Carpaccio's Painting and its Legendary Source*). Sonderdruck aus: *The Art Bulletin* XLI, 1959, S. 298—301.
- [19] *The Medici Codex. A Document of Music, Art and Politics in the Renaissance.* Sonderdruck aus: *Annales Musicologiques* V, 1957, S. 61—178.

Die Besprechung erfolgt im ganzen in der hier gegebenen Reihenfolge unter Zitierung der angegebenen Nummern. Sie war im wesentlichen bereits Ende 1958 abgeschlossen; später konnten nur noch kleinere Nachträge eingefügt werden. Lowinskys Ausgabe von Vicentinos *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* ist im vorigen Jahrgang der „Musikforschung“ von Walther Dürr besprochen worden. Die jüngste Buchveröffentlichung des Verfassers, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, wird ebenfalls gesondert besprochen.

sophischen und methodischen Ansätze, die jeder der einzelnen Arbeiten des Verfassers das Fundament geben. Trotz so übergreifender Gesichtspunkte können und wollen die folgenden Ausführungen indessen den Charakter der Rezension nicht abstreifen; die einzelnen Schriften werden daher gesondert behandelt, auch wenn sich so Überschneidungen, kleinere Wiederholungen und Rückverweise nicht ganz vermeiden lassen. Dabei kann die Fülle der Einzelergebnisse, die der Verfasser ausbreitete, um so deutlicher ins Gesichtsfeld des Lesers gerückt werden.

Die erste größere Arbeit des Verfassers [2]<sup>2</sup> ist zugleich der erste bedeutende Beitrag zur Kenntnis Lassos seit Sandbergers bahnbrechenden Untersuchungen. Die methodische Basis der Arbeit ist stilkritisch-vergleichend und eindeutig problemgeschichtlich, ohne daß dabei geistesgeschichtliche Beziehungen vernachlässigt würden; den unmittelbaren Ansatzpunkt der Untersuchung bilden gründliche Einzelanalysen des ersten Individualdruckes Lassoscher Motetten und eines umfangreichen Vergleichsmaterials aus dem niederländischen Motettenrepertoire der großen Antwerpener und Löwener Sammeldrucke. Nach einer Charakterisierung des Gombert-Stils (ein einziges, bestimmtes Ideal musikalischer Gestaltung im Gegensatz zur Experimentierfreude Josquins und seiner Zeit; einheitliche Melodik; gleichmäßig kontrastloser Fluß der Stimmen; lineare Konzeption; Unterordnung des Textes unter musikalische Gesetze) wird Lassos bewußte oder unbewußte Nähe zu Josquin am Textrepertoire (neben weltlichen Huldigungsmotetten vor allem Psalmtexte) und an der beherrschenden Stellung von Wort und Ausdruck in Melodik, Harmonik und Form der Motetten dargestellt: „*Wortrhythmus, Wortsinn und Wortausdruck [gewinnen] bestimmenden Einfluß auf die melodische Gestaltung . . .*“ (S. 19); die Harmonik gewinnt im Gegensatz zu Gomberts schwebenden Klängen Farbe, sinnliche Fülle und neue Bedeutung im Dienste der Text-Interpretation; die Polyphonie (die prinzipiell noch nicht aufgegeben wird) ist „*vom Klang her konzipiert*“ (S.40) und nähert sich der Monodie durch Dominieren der Oberstimme als Melodie-, des Basses als Harmonieträger; die Form gerät unter dem Druck eines expansiven Ausdruckswillens ins Wanken, regelmäßige Imitationen und Abschnittswiederholungen fehlen fast ganz, formbildende Binnenzäsuren, betonte Kadenzen, selbst Schlußbegründigungen sind nicht häufig.

Der zweite Teil der Arbeit untersucht das Antwerpener Motettenrepertoire an Hand der Sammeldrucke und weist den Wandel vom Gombert- zum Lassostil in Ansätzen an Frühwerken Willaerts und Experimenten in einigen Rahel-Klagen kleinerer Meister, in bestimmterer Ausprägung an den vermutlichen Spätwerken der drei führenden Meister des Repertoires, Crecquillon, Clemens non Papa und Waelrant, nach. Daß der neue Stil in Italien, in erster Linie durch Willaert, geprägt wurde und durch die engen Beziehungen zwischen Venedig und Antwerpen vermutlich bald und intensiv im Norden wirken konnte, zeigt die Untersuchung der Motettendrucke Gardanos zwischen 1544 und 1558. Das Schlußkapitel umreißt das Verhältnis Lassos zum venezianischen und niederländischen Repertoire: der junge Meister kommt in dem Augenblick nach Antwerpen, in dem der spezifisch „niederländische“ Gombert-Stil, in repräsentativen Sammeldrucken fast lückenlos erfaßt, seinen äußeren Höhepunkt erreicht<sup>3</sup>, zugleich aber von „modernen“, wohl aus Italien kommenden

<sup>2</sup> Einen Teilaspekt dieses Werkes behandelte schon vorher [1]. Die Arbeit ist wichtig dadurch, daß sie mit Recht die Deklamationsrhythmik nur als Symptom eines tieferen Wort-Ton-Verhältnisses auffaßt und an gedruckten Quellen mit sehr verschiedener Textunterlegung (Phalèse und Waelrant) das gleichzeitige Bestehen zweier „*Richtungen im musikalischen Schaffen der Mitte des Cinquecento: einer rein musikalisch orientierten und einer vom Wort ausgehenden . . .*“ nachweist. So werden Vorstufen zur extrem modernen Textbehandlung des jungen Lasso (Textdarstellung durch Deklamation und Textausdeutung durch Figuren) auch außerhalb Italiens deutlich, auf die dann in [2] ausführlicher eingegangen wird. Die Arbeit ist eine wichtige Vorstudie zu einer noch zu schreibenden Geschichte der Textbehandlung im 16. Jahrhundert bis zu Zarlino, die, wenn möglich, sämtliche theoretischen und praktischen Quellen, vor allem aber die verschiedenen Redaktionen der Drucke auszuwerten hätte.

<sup>3</sup> Die Betonung hat auf dem Außerlichen des Vorgangs zu liegen: man wird das enzyklopädische Unternehmen dieser Drucke als typisches Merkmal eines späten Entwicklungsstadiums, als alexandrinischen Versuch des Sammelns, Bewahrens und repräsentativen Ausbreitens überkommener Güter deuten können.

Unterströmungen schon zersetzt wird; er nimmt den traditionellen wie den modifizierten niederländischen Stil (teilweise direkt nach Modellen) bereitwillig auf und verbindet ihn mit reichen, vor allem venezianischen Anregungen aus der Zeit der italienischen Reisen zu einem ausgeprägt eigenen Idiom. So zeigt er „in seinem ersten Werke bereits jene Synthese zwischen nordischer und südlicher Kunst, alter und neuer Technik, die sein gesamtes Schaffen kennzeichnet. Hinter dieser ganzen Entwicklung aber steht der gewaltige Geist Josquins, der sowohl durch die eigenartige Erscheinung der Josquinrenaissance als durch die Person seines Schülers und Nachfolgers Willaert wirkt“ (S. 99 f.).

Lowinsky selbst hat betont, daß die Arbeit „Fragment“ (S. 6) und ein erster Versuch sei. Einige Unklarheiten nehmen bei einem solchen Versuch kaum wunder. Terminologisch stört (wie in allen späteren Veröffentlichungen des Verfassers) die Bezeichnung „Modulation“ für Vorgänge, die am besten als harmonische Ausweichung mittels *musica ficta* zu umschreiben wären. Zum Grundgedanken der Arbeit ist zu fragen, ob das Antwerpener Motettenbuch wirklich schon die „Synthese zwischen nordischer und südlicher Kunst“ erreicht, ob nicht vielmehr das Experiment (das ebensowohl rein musikalisch-technischen wie textlichen Anregungen entspringen kann) und der betont moderne Stil eine wesentlich größere Rolle spielen als der bewußte oder unbewußte Versuch einer Synthese, die sich erst in der Münchener Zeit des Meisters durch „klassische“ Beruhigung und tatsächlichen Ausgleich von Form und Ausdruck anbahnt. Die Einzelanalysen zeigen gelegentlich die Tendenz zu überspitzter Interpretation, um völlige Textgebundenheit zu erweisen: so dürfte es für die Textdeklamation zunächst gleichgültig sein, ob die Akzente „auf den guten oder schlechten Taktteil“ (S. 18) fallen — Textdeklamation wird in dieser Zeit doch noch eher quantitativ und diastematisch als qualitativ geregelt. Daß es niederländische Tradition war, den Text „*Sicut lilium inter spinas*“ „mit ausgehaltenen Harmonien“ zu vertonen (S. 67, Anm. 4), müßte belegt werden; Tradition der Josquinzeit ist es jedenfalls nicht. Die angebliche zweite *Da-pacem*-Motette des Antwerpener Druckes (Nr. 17, vgl. S. 16 bei L.) tritt in Wirklichkeit erst sehr viel später auf; Lowinsky hat hier einen Irrtum der Gesamtausgabe übernommen<sup>4</sup>. Lassos Lazarus-Motette ist ganz sicher kein „musikalisches Totenopfer“ für Clemens non Papa, von dessen gleichtextiger Motette sie beeinflußt ist (S. 94 f.): Clemens ist mit größter Wahrscheinlichkeit nicht 1555, sondern erst 1557/58 gestorben<sup>5</sup>. Die Namensspielerei in der Widmungsmotette des Bandes („... *sustine Lassum*“) als exzeptionell und als Zeichen erwachenden Selbstbewußtseins gegenüber früheren Generationen zu deuten (S. 13), geht nicht gut an. Hier handelt es sich kaum um mehr als um eine humanistisch-esoterische Spielerei, die durchaus ihre Vorbilder hat (man denke an das Akrostichon in Josquins „*Illibata Dei Virgo nutrix*“ oder — auf etwas anderer Ebene — die Musikermotetten, Epitaphe und „Sängergebete“ des 15. Jahrhunderts).

Daß solche kleineren Anmerkungen den Wert einer Arbeit, die noch heute, zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen, nicht überholt ist, nicht beeinträchtigen, versteht sich von selbst. Außerst problematisch ist indessen die „chromatische“ Interpretation von Clemens' schon erwähnter Lazarus-Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“ (S. 71 f.), eine Interpretation, aus der sich nach einer vorläufigen Kontroverse<sup>6</sup> die Theorien entwickelt haben, die der Verfasser in [3] niedergelegt hat. Der Sachverhalt ist so: Clemens baut seine Motette auf einen

<sup>4</sup> Richtiggestellt bei Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Band I, Kassel—Basel 1958, S. 125 f.

<sup>5</sup> Vgl. Marcus van Crevel, *Verwante Sequensmodulaties bij Obrecht, Josquin en Coelico*, Tijdschrift . . . voor Nederl. Muziekgesch. XVI, 1940—1946, S. 107 Anm. 2 und ders., *Het sterfjaar van Clemens non Papa*, ebenda S. 177 ff. Das falsche Datum noch bei Boetticher, a. a. O. S. 139.

<sup>6</sup> Eduard Reeser (Hrsg.), *Drie Oud-Nederlandsche Motetten*, Amsterdam 1936 (Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, Uitgave XLIV), Vorwort; Eduard Lowinsky, *Zur Ausgabe der Motette „Fremuit spiritu Jesu“ von Clemens non Papa*, Tijdschrift XV, 1936—1939, S. 106 ff.; Entgegnung von Reeser am gleichen Ort. Später schaltete sich Marcus van Crevel mit zwei Beiträgen ein: *Adrianus Petit Coelico*, Den Haag 1940, S. 98 ff. und *Verwante Sequensmodulaties . . .* (s. oben Anm. 5). Eine Fortsetzung der Diskussion verhinderte der Krieg, bis Lowinsky 1946 mit [3] hervortrat (s. u.).

rhythmisch freien *Ostinato* „*Lazare veni foras*“ auf, der abwechselnd auf *c'* und *g'*, einmal jedoch auf *b'* (T. 64 des 1. Teils) einsetzt. Lowinsky argumentiert, die Transposition sei intervallgetreu auszuführen; er erhält dadurch die Tonfolge *b' g' g' g' as' f' es'* und die Harmoniefolge (vom entscheidenden Ton *as'* an) *f b Des As c f<sup>56</sup> As<sup>436</sup> G<sup>43</sup> C*: eine nicht vorgezeichnete, aber nach den Regeln der *musica ficta* unabwendbare chromatische Ausweichung. Der Text der Außenstimmen („*et lachrymatus est Jesus*“) wird so durch versteckte Chromatik „dargestellt“. Anscheinend hat sich Clemens mit dieser kühnen Ausweichung an zwei Vorbilder bei Josquin angelehnt. Der Anfang und Zitate des Lamentationstons erinnern an „*Planxit autem David*“, die Ausweichung an die berühmte chromatische Stelle aus „*Absalon fili mi*“, die ebenfalls Weinen ausdeuten soll („*sed descendam in infernum plorans*“). So weit Lowinsky. Reeser hat dem entgegengehalten, daß 1. eine solche „*Modulation*“ zu Clemens' Zeit in den Niederlanden unmöglich sei, 2. Lassos Nachahmung der Clemens-Motette, wenn man sie in gleicher Weise interpretiert, in *f*-moll schließen würde (tatsächlich sagt das Lowinsky S. 94), was angesichts des Auferstehungsrufes im Text ausgeschlossen sei. Lowinsky erwiderte hierauf, daß 1. eine solche Chromatik angesichts der chromatischen Experimente im Madrigal und der von ihm in seiner Arbeit besprochenen chromatischen Motetten Lassos und Waerlants keineswegs auszuschließen sei, 2. ein Rückschluß von Lassos auf Clemens' Motette methodisch nicht vertreten werden könne und 3. ein *f*-moll-Schluß zwar ungewöhnlich, in der Lasso-Motette aber doch mit der „*Unheimlichkeit*“ des Vorgangs der Auferstehung hinreichend erklärbar erscheine; er präziserte schließlich die Fragestellung auf die Formulierung „*Ist es möglich, daß in der a-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts . . . eine ganze Modulation ohne Vorzeichen wiedergegeben wurde?*“ und kündigte eine Untersuchung zu dieser Frage an. Reeser entgegnete abschließend, daß 1. die angenommene Modulation vorläufig bis zur positiven Beantwortung der von Lowinsky selbst formulierten Frage unbeweisbar, 2. die Reaktion der Niederländer auf die „*vernieuwinge van de Venetianen*“ (also die Chromatik) noch genauer zu untersuchen sei und 3. die „*Unheimlichkeit*“ der Lazarus-Auferstehung als Argument nicht überzeuge.

Wie man sieht, war die Argumentation beider Seiten in diesem ersten Abschnitt der Kontroverse nicht sehr einleuchtend. Reesers Punkt 1 war nicht mehr als eine unbewiesene Behauptung, sein Punkt 2 wurde von Lowinsky mit gutem Grund zurückgewiesen. Dafür machte sich Lowinsky selbst des gleichen methodischen Fehlers in Punkt 1 seiner Erwidderung schuldig. Punkt 3 schließlich schied als wissenschaftlich brauchbares Argument aus. Reesers Schlußwort hielt in allen Punkten vorläufig stand.

Neue Argumente gegen Lowinskys Anschauungen, die aber zunächst die zentrale Frage nicht berührten, brachte van Crevel vor. Er stellte mit Recht fest, daß die angebliche Verwandtschaft der Clemens-Motette mit den genannten Josquin-Motetten irrelevant sei?: das fallende Dreiklangsmotiv am Beginn von „*Planxit autem David*“ habe als stereotyper Kontrapunkt keinerlei Beweiskraft für Abhängigkeitsverhältnisse; es stehe sehr ähnlich auch am Anfang von Josquins „*Stabat mater*“ und eines anonymen „*Dulces exuviae*“<sup>8</sup>. Der Gebrauch des Lamentationstons sei ebenso anderweitig nachzuweisen. Die „*Modulation*“ in „*Absalon fili mi*“, eine fallende Sequenz fallender Dreiklangsmotive, sei eine Deutung des „*descendam in infernum*“, während das nach Lowinsky entscheidende Textwort „*plorans*“ erst in der Kadenz am Ende der Modulation erscheine — was allerdings einen Einfluß der

<sup>7</sup> Adrianus Petit Coclico . . . (a. a. O.)

<sup>8</sup> Dies ist der „*Anonymus III*“ bei Helmuth Osthoff, *Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso*, AfMw. XI, 1954, bes. S. 90 ff. — Zusätzlich nennt van Crevel in seiner Besprechung von [3] den Anfang des „*Stabat mater*“ von Innocentius Damonis, (nach Knud Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500*, Leipzig—Kopenhagen 1935); ferner ist zu vergleichen Brumel, „*Sicut lilium*“ (Rhau 1538 Nr. 2); Mouton, „*Missus est Gabriel*“ (Wyrung 1520); Samson, „*In illo tempore*“ (Ott 1537 Nr. 51); Walter, „*Ego sum resurrectio*“ (Rhau 1538 Nr. 33) usw. Übrigens handelt es sich nicht nur um einen stereotypen Kontrapunkt, sondern um eine Grundform tonaler Dur-Melodik, die seit dem 11. oder 12. Jahrhundert häufig nachweisbar ist (vgl. Ludwig in Adler-Handbuch, 1. Aufl., S. 153).

Stelle auf Clemens, unabhängig von der Wort- und Figuren-Übereinstimmung, noch nicht ausschließe. Dieser Argumentation ist nichts hinzuzufügen.

In seinem Aufsatz *Verwandte Sequenzmodulaties . . .* hat van Crevel schließlich zu zeigen versucht, daß einige Sequenzausweichungen im Quintenzirkel bei Obrecht ganz verschieden gedeutet werden müssen: die eine (*Missa Salve diva parens, Agnus III*) diatonisch trotz eines Tritonus-Sprungs im Tenor, die andere (*Missa Libenter gloriabor, Kyrie*) chromatisch in erster Linie wegen eines Tritonus-Sprungs und eines Tritonus-Vorhalts im Superius. So wird zugestanden, daß Lowinskys Interpretation bei Clemens trotz der falschen Argumentation im Ergebnis richtig sein könnte. Dabei steht van Crevels Argumentation offenkundig auf ebenso schwachen Füßen. Das Eingeständnis, daß der Tritonus als melodisches und harmonisches Intervall durchaus vorkommen kann, verweist methodisch auf eine Lösung von Fall zu Fall, für diese aber gilt bei allen nicht wie in Josquins „*Absalon fili mi*“ zweifelsfrei vorgeschriebenen Ausweichungen der Satz „in dubiis abstine“, den van Crevel wohl kennt (S. 124), den er aber nicht beherzigt. Die Diskussion zeigte in diesem Stadium eindeutig die Unmöglichkeit, zu einer prinzipiellen, in Regeln festzulegenden Lösung des Problems zu gelangen.

## 2.

Eine erste umfassende, mit imponierender Materialfülle und Weite des Horizonts ausbreitete Darlegung einer „*secret chromatic art*“ in der Motettenkomposition Clemens' und seiner Antwerpener Zeitgenossen (als Konsequenz der diskutierten Interpretation der Lazarus-Motette) legte Lowinsky 1946 in [3] vor. Die Abhandlung fachte die alte Kontroverse erneut an, eine umfassende und scharfsinnige Gegendarstellung gab wieder van Crevel<sup>9</sup>. Wir geben zunächst eine gedrängte Zusammenfassung der Ausführungen Lowinskys.

1. Zur Methode: Anders als in [2] versucht der Verfasser hier, vom problemgeschichtlichen Ansatz zu kulturgeschichtlichen Perspektiven vorzustoßen. Ausgangspunkt ist die Analyse der musikalischen Phänomene, Ziel die Darstellung und Deutung dessen, was „*seems to be the only genuinely secret technique known in the history of music*“, wobei „*the total evidence of music, theoretical sources, religious and cultural background*“ (S. x) die Einzelphänomene und -deutungen wechselseitig stützen und erklären soll. Dabei beginnt die Heranziehung des „*total evidence*“ schon bei der Analyse. So will das Werk als Einheit, die weit über den musikwissenschaftlichen Bereich hinausgreift, und als ein Beitrag zur Erforschung des Gesamtkomplexes „Renaissance“ verstanden sein. Dem Programm und der Methode liegt die Anschauung zugrunde, daß die Musik, wie jede geistige Äußerung des Menschen, ein Teil dessen sei, was der Verfasser mit „*general trend of the times*“ (S. 16) umschreibt, daß also hinter dem musikalischen Phänomen sein „*intrinsic meaning*“ und „*content*“ (so S. 135 in einem Zitat aus Erwin Panofskys *Studies in Iconology*) zu suchen sei.

2. Lowinsky beginnt mit einer Untersuchung der notierten Schlüssel-Vorzeichen und freien Akzidentien im Antwerpener Motettenrepertoire. Danach tritt doppelte Transposition der Kirchentöne (2 Schlüssel-b) fast nur bei Clemens non Papa und in stark expressiven Texten (Klage, Trauer, Verzweiflung, Bitte) auf. Freie b-Akzidentien (*b*, *es*, gelegentlich *as*) sind nicht selten, daneben macht Waerlant in seinen Drucken und vor allem in eigenen Kompositionen ausgedehnten Gebrauch von der *diesis* (für *fis* und *cis*, auch als Auflösungszeichen für *b* und *es*), wodurch direkte und indirekte Chromatik entsteht. In Kadenzten dient genaue

<sup>9</sup> *Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet?*, Tijdschrift XVI, 1940–1946, S. 253 ff. Im folgenden wird van Crevels Argumentation fallweise herangezogen (zitiert als CrevelS). Auf viele kleinere Einwände des Verfassers, vor allem gegen terminologische Unklarheiten bei Lowinsky, kann hier nicht eingegangen werden; sie sind a. a. O. nachzulesen. Kleinere Besprechungen, die prinzipiell Lowinskys Thesen zustimmen, finden sich in *Revue belge de Musicologie* II, 1948, S. 38 ff. (Charles van den Borren) und *Notes* 2/III, 1945/46, S. 283 f. (Alfred Einstein). Eine sehr scharfe Ablehnung gibt Leo Schrade in *Journal of Renaissance and Baroque Music* I, 1946/47, S. 159 ff.

dieses-Setzung oft dazu, verminderte und übermäßige Intervalle zu vermeiden, außerhalb der Kadenzen werden solche Intervalle jedoch zur Text-Ausdeutung verwendet.

3. Nicht notierte, aber nach den Regeln der *musica ficta* zu ergänzende Akzidentien sind häufig; auch sie dienen oft der Textdeutung. Verwendet werden *b*, *es* und *as*; Indizien für ihren Gebrauch sind a) melodische Tritonussprünge und Tritonuscänge, b) Motivtranspositionen, die stets intervallgetreu auszuführen sind. Schließlich führt die Kombination eines notierten suprasemitonium modi (♭) mit dem zu ergänzenden subsemitonium (#) in Kadenzen zu chromatischen Klauseln, die stets textausdeutend sind.

4. Die traditionelle Anschauung von der rein diatonischen Haltung der niederländischen Musik der Clemens-Generation ist angesichts dieser Phänomene nicht mehr zu vertreten.

5. In der niederländischen (genauer Antwerpener) Motette dieser Zeit existiert eine „*secret chromatic art*“, das ist eine nicht durch notierte Akzidentien angedeutete Technik der chromatischen Ausweichung („*Modulation*“) im Quintenzirkel. Sie hängt oft von der richtigen Interpretation eines einzigen Tones oder einiger Töne ab. Diese Töne sind doppeldeutig: werden sie diatonisch interpretiert, so bleibt das Werk auch in dieser Gestalt musikalisch sinnvoll („ . . . *can also be sung as it stands without sounding at all badly*“, S. 16); werden sie chromatisch interpretiert, so bewirken sie „*something which adds immeasurably to the eloquence of the words — . . . magnificent modulation, constructed in such a way that it fits flawlessly into the musical context and returns in the most natural manner to the original key*“ (S. 16).

Die chromatische Modulation wird oft durch „*überflüssige*“ notierte Akzidentien vorbereitet. Genau erkennbar ist sie durch folgende Indizien:

a) Transposition eines Ostinato. Sie muß stets intervallgetreu sein, was sich jenseits der üblichen Quart- und Quinttranspositionen nur mit Hilfe von Akzidentien erreichen läßt. Die einzige Form des transponierten Ostinato, die Intervalländerungen erlaubt, der *pes*, ist zu Clemens' Zeiten nicht mehr gebräuchlich.

b) Motivtranspositionen in Imitationsabschnitten. Auch hier müssen die Motive intervallgetreu transponiert werden.

c) Übermäßige und verminderte Intervalle in Melodik und Harmonik (Tritoni, Oktav- und Quartquerstände).

d) Natürlicher, schönerer und ausdrucksvollerer Klang der chromatischen gegenüber der farblosen oder harten diatonischen Lesart.

6. Diese chromatischen Modulationen sind keine rein musikalischen Experimente, sondern „ . . . *an attempt to create a new musical symbolism and new media of expression*“ (S. 79).

So finden sie sich textausdeutend als Symbol der Verbindung von *passio* und *annuntiatio*, der übermenschlichen Größe des Heilands, der Taufe durch den Hl. Geist, der Auferstehung, vor allem aber als Ausdruck des tiefsten Leidens in den Psalmen und den *Planctus Jesu*, Davids, Rachels und Hiobs.

Die so gekennzeichnete chromatische Kunst ist an zwölf Motetten (aus einem Gesamtrepertoire von über 500 Werken) nachzuweisen.

7. „*Secret chromatic art*“ und *musica reservata* scheinen eng zusammenzugehören. Die geheime Chromatik hat zwei Gesichter — das eine, nach außen gewandt, ist das des bloßen Notenbildes, das andere, verhüllt, ist das der geheimen Modifikationen und verborgenen Bedeutungen dieses Notenbildes, die nur einem kleinen Kreis Eingeweihter zugänglich, für diesen Kreis „reserviert“ sind. Die neue Chromatik hat ferner „*its very being in the new relationship between word and tone*“ (S. 88), die ebenfalls wesentliches Element der *musica reservata* ist. Eine neue Untersuchung des *Reservata*-Begriffs ist daher angezeigt.

Eine bisher nicht beachtete Definition gibt Nicola Vicentino (*L'antica musica . . .*, Ausgabe 1955, fol. 10v). Danach ist die „*musica riserbata*“ chromatisch und enharmonisch, besingt die Taten großer „*personaggi et heroi*“, ist für „*purgate orecchie*“ bestimmt und gelangt auf den Festen der Edelleute und Fürsten zu Gehör. Sie ist also „*musica da camera*“, die (ebenfalls nach Vicentino, Buch II, Kap. 23) „*piano*“ vorzutragen ist. Ihr Gegensatz ist die „*musica communna*“, wie sie Vicentino (in anderem Zusammenhang) nennt. Daß *musica reservata* private, gehobene Hausmusik war, wird außerdem durch die bisher bekannten Dokumente zur *Reservata*-Frage bestätigt.

Auch die Antwerpener chromatischen Motetten sind (geistliche) Kammer- und Hausmusik. Dafür gibt es direkte und indirekte Indizien. Clemens' „*Jesus Nazareus*“ ist wahrscheinlich für die Familie Schetz in Antwerpen komponiert, die zum liturgischen Gebrauch angelegten Leidener Chorbücher bringen in ihrem umfangreichen Repertoire kein einziges der chromatischen Stücke, Titel und Widmungen in Antwerpener Motettendruckten zeigen, daß sich die Motettenkunst dieser Zeit immer stärker an private Kreise statt an die Kirche wendet und auf ästhetische Eindrücke bei Musikliebhabern und Kennern zielt.

Vicentinos Angabe, *musica riserbata* sei chromatisch, läßt sich beim bisherigen Stand der Quellenpublikationen nur mit Vorsicht stützen. Immerhin spielt Chromatik gerade in ausdrücklich als „*musica reservata*“ bezeichneten Werken (so in Lassos Bußpsalmen, bei Coclico und Ruffo) eine große Rolle, und zwar stets als Mittel der Textinterpretation. Daß die Chromatik im Dienste der Textinterpretation wesentliches Element der niederländischen „*secret chromatic art*“ war, ist schon gezeigt worden. Aus der Summe aller Argumente geht hervor, daß die chromatischen Motetten der Niederländer zur *musica reservata* zu rechnen sind. Dabei sind allerdings die Unterschiede zwischen niederländischer und italienischer *Reservata*-Kunst nicht zu verkennen. Die niederländische ist an geistliche Themen gebunden und als Geheimkunst verborgen, die italienische ist weltlich und kennt keine Notationsgeheimnisse.

Daß darüber hinaus der Begriff „*musica reservata*“ sehr verschiedene Inhalte haben konnte, wird durch Theoretikerstellen erhärtet. Für Coclico gehören *musica reservata* und Chromatik nicht zusammen; er wendet sich gegen „*profundam, extraneam & inusitatam musicam*“, die die Grenzen der modi verwische (wobei „*extranea*“ und „*inusitata musica*“ synonym mit *musica ficta* sind, wie aus zahlreichen mittelalterlichen Traktaten hervorgeht). Ähnliche Stellen finden sich bei Luscinius und Glarean.

Es ergibt sich, daß eine einheitliche Vorstellung von *musica reservata* nicht existiert haben dürfte. Für Vicentino ist *musica reservata* eine technisch, textlich und soziologisch ziemlich genau abgegrenzte, für Kenner und Feinschmecker „reservierte“ Sonderkunst, für Quickelberg und wohl auch für Coclico jede den Text bildhaft und ausdrucksvoll auslegende Musik. In beide Definitionen ordnet sich die chromatische Motettenkunst der Niederländer ohne Zwang ein. Sie darf daher als eine niederländische Sonderform der *musica reservata* verstanden werden.

8. Die chromatische Motette entsteht während der Hochblüte und im Zentrum der niederländischen reformatorisch-humanistischen Bestrebungen, die sich auf allen Gebieten geistiger Produktion und so auch in der Textwahl der beiden Hauptvertreter der chromatischen Kunst, Clemens non Papa und Hubert Waelrant, spiegeln. Beide wählen (nicht nur für ihre chromatischen Motetten) Texte von höchster Gefühlsspannung und deutlich reformatorisch getönter, subjektiver Glaubens-Erregtheit, Texte und Szenen, die zentrale Bedeutung in den reformatorischen Spielen, Traktaten und Liedern haben. Auch der Vorrat symbolischer Bilder und Namen, in denen sich unterdrückte reformatorische Anschauungen ausdrücken konnten, ist hier wie dort der gleiche. Beide Meister sind ferner an der Komposition (Waelrant auch an der Edition) des calvinistischen Psalters beteiligt. Clemens' „*Jesus Nazareus*“ wurde wahrscheinlich für die Familie Schetz komponiert, die geheime Sympathien für die

Reformation hegte. Waelrant arbeitete mit einem Drucker zusammen, der gleichzeitig häretische und auf den Index gesetzte Bücher verlegte; er selbst hatte verschiedentlich Zusammenstöße mit der Inquisition. Bei beiden Komponisten treten Marien- und Heiligentexte ebenso wie viele liturgische Gattungen (im Gegensatz zum Textrepertoire bei Gombert oder Palestrina) auffallend zurück. Waelrant vertonte ausschließlich Psalm- und Evangelientexte, wobei die letzteren auffällig hartnäckig um die Taufe kreisen, so daß anabaptistische Einflüsse nicht ausgeschlossen erscheinen. Beide Komponisten scheinen reformatorischen Gefühlen und Gedanken nahegestanden zu haben.

9. Damit gewinnt die künstliche Geheimhaltung der Modulationen eine neue Dimension über die des kunstvollen Spiels hinaus. Clemens und Waelrant „ . . . attempted to create a technique which would give them new means of expression for a new religious feeling and at the same time protect themselves from suspicion and persecution . . .“ (S. 133 f.). Die Verkleidung der wahren chromatischen Absichten war um so notwendiger, als die Kirche die moderne Chromatik strikt ablehnte.

Die deutschen Protestanten hatten es leichter. Da sie in keine Maske zu fliehen brauchten, konnten sie ihre Ideale ohne Umwege verwirklichen. Daraus erklärt sich, daß Coclico die „*musica inusitata*“, die dem reformatorisch-humanistischen Ideal der Einfachheit und Klarheit so sehr widerspricht, ablehnt und daß Listenius (*Musica*, 1537) jede langwierige Diskussion der *musica ficta* und ihrer Konsequenzen mit der widersprüchlichen Erklärung vermeidet, sei sie einerseits „*non admodum obscura, cuiusque non sit permagnus usus*“, es gebe aber andererseits „*exempla . . . ubique obvia*“. So ist die Lage der „*secret chromatic art*“ paradox: „*camouflaged in order to escape notice on the part of the orthodox, it is rejected by the Reformers because of the ambiguities involved in that camouflage. The short life of this art is undoubtedly also conditioned by this circumstance.*“ (S. 127).

10. Diese „*ambiguity*“, die stets eine buchstäbliche und eine implizierte Lesart erlaubt, ist ein Hauptcharakteristikum nicht nur der chromatischen Motettenkunst der Niederländer, sondern der Geisteshaltung dieser Epoche überhaupt. Sie verwirklicht sich auf vielen Daseinsstufen: als Tarnkappe, unter der die geistige Freiheit Schutz vor Verfolgung sucht, als Abschirmung tieferer Inhalte gegen den profanum vulgus, als esoterisches Spiel und, auf der höchsten Stufe, in der bildenden Kunst und der Dichtung vor allem, als Einsicht in eine Grundstruktur der Welt. An allen diesen Motiven hat auch die „*secret chromatic art*“ Anteil. So ordnet sie sich, nur scheinbar „*a strange and isolated phenomenon in the history of music*“, in Wahrheit als „*one little facet in a great pattern of the cultural history of the time*“ (S. 175) ein.

Die Methode, nach der diese Untersuchung angelegt ist, hat der Verfasser in anderen Zusammenhängen als „*an approach that considers music . . . as one province in the vast realm of the human mind, which cannot be fully understood in isolation but only in constant comparison with the growth of human thought, seen as one single process though expressed in various media*“ ([9], S. 83) charakterisiert. „*The basic philosophy underlying this belief is that music is a symbolic language . . . To understand a language one has to master not only its spelling, its grammar, and its syntax, but also its meaning. The ‚meaning‘ of music . . . will have to be sought in the domains mentioned above, rather than in the individual soul and emotional life of the composer alone, which is only one part of that larger cultural life that has to be examined*“ (ebenda). Das Kernproblem für die praktische Durchführung solcher Untersuchungen liegt dabei, da das musikalische Kunstwerk Ausgangs- und Beziehungspunkt zu bleiben hat, in der Verfeinerung der analytischen Methoden. Ziel ist eine Analyse, die nicht nur die Teile des Kunstwerkes auseinanderlegt und beschreibt, sondern „*the organizing principle, the inner law that drives forth the different techniques, styles, and forms*“ ([9]) aufdeckt. Bis hierher wird man dem Verfasser bereitwillig folgen (wie auch immer man das „*organizing principle*“ definieren will). Wenn er

aber an der gleichen Stelle fordert, „*understanding of the whole must precede analysis of the parts* . . . *Once this [organizing principle] is clearly recognized, analysis should consist in demonstrating how the organizing principle manifests itself in the different elements as well as in the structure and texture of music*“, wird die Argumentation zur *petitio principii*. Die Analyse soll von der Entdeckung des „*organizing principle*“ ausgehen, wie aber, wenn nicht analytisch, ist dieses Prinzip zu finden? Theorie des Verstehens („*understanding of the whole*“) und Methodik der Analyse scheinen hier nicht streng genug getrennt zu sein, und nur die letztere ist für die Nahziele historischer Untersuchungen, um die es hier doch in erster Linie geht, zunächst wichtig. Die musikalische Analyse kann aber exakt nicht anders ansetzen als am musikalischen Kunstwerk selbst; technische, formale und stilistische Analyse, und diese so detailliert, umfassend, genau und unwiderlegbar wie möglich, hat den Ausgangspunkt jeder derartigen Untersuchung zu bilden. Was im weiteren Verlauf der Arbeit aus den Bereichen jenseits der aufgezeichneten und klingenden Gestalt des Kunstwerkes herangezogen wird, kann nur Einordnung gefundener Tatbestände in größere Zusammenhänge (die niemand leugnen wird), Abrundung des Bildes, oder zusätzliche Stütze für Thesen sein, die sich schon am musikalischen Material als stichhaltig erwiesen haben. Dies ist denn auch genau der Weg, den der Verfasser, entgegen seinem Postulat, in allen Untersuchungen gegangen ist, und man wird zunächst und entscheidend die Stichhaltigkeit seiner musikalischen Analysen zu prüfen haben. Die Frage nach der Möglichkeit versteckter, nicht notierter Chromatik in bestimmten Werken muß mit den Mitteln der Analyse beantwortet werden, bevor eine geistesgeschichtliche Deutung der so gefundenen Phänomene gesucht wird. Wenn die Beantwortung dieser Frage von einer einzigen Note abhängt, dann muß gezeigt werden, wie diese Note nach den Gesetzen des musikalischen Bezugssystems, in dem sie steht, zu lauten hat. „*Expressive content*“ und „*general trend of the times*“ sind keine zuverlässigen Kriterien der Analyse<sup>10</sup>.

So betrachtet, erscheint Lowinskys Konstruktion einer geheimen Modulationstechnik in der niederländischen Motette wenig überzeugend, da die musikalischen Kriterien der versuchten Beweisführung nicht stichhaltig sind<sup>11</sup>. Daß Ostinati stets intervallgetreu zu transponieren sind, müßte schlüssig bewiesen werden; die Bevorzugung ohnehin intervallgetreuer Quart- und Quinttranspositionen in den praktischen Denkmälern ist dafür noch kein Argument. Intervallisch freie Transpositionen finden sich, ohne daß ein Grund für chromatische Lesungen bei ihnen gegeben wäre, auch vor und neben Clemens' Lazarus-Motette<sup>12</sup>. Ebensovienig

<sup>10</sup> vgl. auch Crevels, S. 257 ff.

<sup>11</sup> Zu Punkt 3 unserer Zusammenfassung ist anzumerken, daß die chromatische Diskantklausel (meist *b-a-gis-a*) in Verbindung mit einer Vorform des neapolitanischen Sextakkordes doch schon vor Clemens und seiner Generation auftritt (Obrecht, *Missa Salve diva parens*, Credo T. 310–311, neue Gesamtausgabe I, S. 260; Josquin, „*Vultum tuum deprecabuntur*“, T. 342–343, Gesamtausgabe Motetten I, S. 126; Senfl, „*Quare fremetunt gentes*“, T. 82–84, Reichsdenkmale 13, S. 97 — hier hat man zwischen chromatischer Klausel und harmonischem Tritonus zu wählen; Loyset Pieton, „*O beata infantia*“, T. 66–68 und 152–154, Willaert-Gesamtausgabe IV, S. 101 und 104. Für die Generation Clemens' vgl. etwa Gombert, Gesamtausgabe II, S. 32 T. 11–13 und S. 110 T. 40–42 — hier ist *as'* im Superius durch *es* in Alt, Tenor und Baß wohl unvermeidlich; zugleich ein schönes Beispiel für direkten Querstand *f-fis* in T. 41). Ob in solchen Fällen das subsemitonium modi wirklich zu ergänzen ist, bleibt fraglich. Daß wenigstens die phrygische Kadenz auch um 1550 ohne subsemitonium auskam, zeigen notierungsmäßig eindeutige Fälle in den Denkmälern (Willaert-Gesamtausgabe V, S. 85 T. 126–127, S. 123 T. 74–76). Loys Bourgeois verbietet das subsemitonium in Kadenzten nach a ausdrücklich (*Le Droit Chemin de Musique*, Genf 1550, Faksimile-Ausgabe in Documenta Musicologica I/VI, Kassel—Basel 1954, *Chapitre II: Exceptions quant à entonner*). Die expressive Haltung der von Lowinsky herangezogenen Beispiele bleibt trotz dieser Bedenken unbestritten, da sie wesentlich mit der Einführung des notierten *b rotundum* verknüpft ist. Daß dieses Prinzip nicht neu war, hat Bernhard Meier an Chansons des frühen 15. Jahrhunderts nachgewiesen (*Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, Musica Disciplina VII, 1953, S. 175 ff.). Andererseits darf nicht übersehen werden, daß auch text-indifferente chromatische Klauseln bei Clemens zu finden sind (Gesamtausgabe I/1, S. 4 T. 11–12; I/3, S. 2 T. 12) und auch bei Gombert gelegentlich auftreten (Gesamtausgabe IV, S. 5, „*Esurientes*“, T. 9).

<sup>12</sup> So in Othmayrs *Symbola* (Reichsdenkmale 16, S. 39 ff. und 73 ff.); ferner bei Josquin, „*Miserere mei Deus*“ (Gesamtausgabe Motetten II, S. 58 ff.); Senfl, „*Miserere mei Deus*“ (Reichsdenkmale 13, S. 53); Gombert, „*Misae Jovis*“ (Josquin-Gesamtausgabe, Weltliche Werke, Anhang S. 8 ff.); Jachet Berchem, „*Factum est verbum*“. Vgl. auch Rolf Dammann, *Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert*, AfMW X, 1953.

überzeugt Lowinskys zweites Argument (5b unserer Zusammenfassung). Beispiele für intervallfreie Motivtranspositionen und Imitationen sind von Dufay bis Lasso so häufig, daß sich Nachweise erübrigen. Die Anwendung von Lowinskys Regel würde praktisch einen beträchtlichen Teil der niederländischen Musik zwischen 1450 und 1550 bis zur Unkenntlichkeit verändern — eine Konsequenz, die der Autor angesichts der von ihm angenommenen Sonderstellung der chromatischen Motette der Clemens-Zeit selbst wohl am meisten scheuen würde. Abgesehen davon aber hat van Crevel gezeigt, daß Lowinsky schon im engen Feld seines Untersuchungsgebietes sich selbst widerspricht und gelegentlich gezwungen ist, transponierte Motive zu verändern, um die in Gang gebrachte „*Modulation*“ weiterzuführen<sup>13</sup>.

Scheinen sich die Theoretiker in dieser Frage auszuschweigen, so liegen für den Gebrauch übermäßiger und verminderter Intervalle in Melodik und Harmonik verhältnismäßig viele theoretische Aussagen vor. Allerdings stehen sie so häufig im Widerspruch zu den praktischen Denkmälern, daß sie die Probleme eher komplizieren als lösen. Da wir es zunächst mit musikalischen und nicht mit spekulativen Fragen, mit der praktischen Satztechnik eher als mit dem theoretischen System satztechnischer Regeln zu tun haben, sind die Denkmäler die erste und entscheidende Quelle, aus der wir unsere Antworten zu schöpfen haben. Die Aussagen der Theoretiker werden erst danach (ob sie nun den gefundenen praktischen Tatbeständen zustimmen oder widersprechen) von zusätzlichem Interesse sein<sup>14</sup>. Die Denkmäler aber zeigen von Josquin und Obrecht bis Clemens und Gombert zahlreiche stufige und selbst sprungweise Tritonus-Fortschreitungen in der Melodik<sup>15</sup>, verminderte Quinten und Dreiklänge, Tritoni<sup>16</sup> und Querstände<sup>17</sup> in der Harmonik, die weit über die theoretisch ge-

S. 16 ff. Die stufigen Transpositionen in Josquins und Senfls „*Miserere*“-Motetten sind pes-Formen, die regelmäßig wechselnden Transpositionen in den übrigen genannten Werken stehen dem Konstruktionsprinzip des pes noch nahe. Eine strenge Trennung in pes-Formen und freiere Transpositions-Dispositionen, wie sie Lowinsky annimmt, dürfte gerade für die Spätzeit dieser Technik nicht durchzuführen sein. — Zu bemerken ist noch, daß Lowinsky selbst in [10], S. 513 Anm. 20 bei Othmayr Ostinato-Transpositionen „*involving a slight variation in solmisation*“ anerkennt.

<sup>13</sup> Crevel S. S. 271 f. In ein ähnliches Dilemma würde die Anwendung der Regel Lowinskys in Clemens' *Missa En espoir* (Gesamtausgabe I/3, S. 13 T. 24 ff.) oder in der Motette „*Stella coeli exstirpavit*“ (Gesamtausgabe III, S. 13 T. 27 ff.) führen.

<sup>14</sup> Ich kann Meier nicht zustimmen, wenn er meint, die Theoretiker gäben, „*wenn auch im einzelnen unterschiedlich*“, Kunde vom „*Bewußtsein*“ des Komponisten und des ursprünglichen Hörers (Die *Handschrift Porro* . . ., a. a. O. S. 177). Die Theoretiker geben Kunde vom Bewußtsein der Theoretiker und vom Stand der Musiktheorie. Ihr Verhältnis zur Praxis ist in jedem Falle erst zu klären.

<sup>15</sup> Z. B. zwei bemerkenswerte Stellen in dem Busnois zugeschriebenen „*Fortuna-desperata*“-Satz (neue Obrecht-Gesamtausgabe Messen I, S. 170—171, Baß T. 34—35 und 54—55); Josquin, „*Huc me sydereo*“ T. 133—134 (Gesamtausgabe Motetten II, S. 17) — hier hat man die Wahl zwischen der harmonischen Reibung von *e'* und *e* (simultan) und der melodischen Fortschrittung *a b c' d'*; Clemens non Papa, Gesamtausgabe I/3, S. 22, T. 31 und 38—39; III, S. 15 T. 39 — Zusammenklang *e'-b'* auf betonter Zählzeit und melodische Fortschrittung *e' e' d' b*, der Hrsg. hat das *b'* im Zusammenklang zu *h'* alteriert; ebenda S. 24 T. 27—28 (*b c' d' e' d'* ausdrücklich vorgezeichnet); ebenda S. 30 T. 47—48, S. 32 T. 29. In Gomberts *Missa Media vita* findet sich im Agnus T. 41 ff. eine Sequenz mit Quartsprungmotiven, die zu fallenden Tritonus-Sprüngen führt (chromatische Alteration — in rückläufiger Richtung! — würde bis *Ces* führen). Schmidt-Görg (Nicolaus Gombert, Bonn 1938, S. 177) druckt die Stelle ab, ohne auf dieses Problem einzugehen; vgl. auch Gesamtausgabe II, S. 30, T. 44—45. Es bleibt nur die Wahl, in Superius und Tenor den Tritonus *a'-es'* zu singen oder den Zusammenklang *es—e'* (wie es der Hrsg. tut) unverändert zu lassen. Bei Gombert vgl. ferner ebenda S. 53, T. 24.

<sup>16</sup> Z. B. Obrecht, *Missa Fortuna desperata*, Kyrie T. 41—42, Credo T. 28—29, Agnus T. 41 (neue Gesamtausgabe I, S. 115, 133, 158); Josquin, *Missa Da pacem*, Sanctus T. 24 (vgl. Knud Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925, S. 184, auch Chorwerk Heft 20); „*Ut phoebi radiis*“ T. 57 und 60 (Gesamtausgabe Motetten I, S. 111); Loyset Pieton, „*O beata infantia*“ T. 115 (Willaert-Gesamtausgabe IV, S. 103); Willaert (ebenda S. 127 T. 92); Clemens non Papa (Gesamtausgabe III, S. 15 T. 41). Zum vertikalen *mi contra fa* bei Gombert vgl. Schmidt-Görg, a. a. O. S. 147 f. Angesichts dieser Tatsachen wirkt Vicentinos „*Geschichte der Dissonanzbehandlung*“ (entgegen der Ansicht Jeppesens) doch als fortschrittsgläubige Konstruktion ohne genauere Realitätsbeziehung (vgl. Jeppesen, a. a. O. S. 93 f.).

<sup>17</sup> Z. B. Obrecht, *Missa Je ne demande*, Credo T. 187—188; *Missa Fortuna desperata*, Benedictus T. 67 (neue Gesamtausgabe I, S. 27 und 155); Isaac, *La morra* T. 54 ff. (Odhecaton, ed. Hewitt, S. 316); Josquin, „*Vultum tuum deprecabuntur*“, T. 347 (Gesamtausgabe Motetten I, S. 126); Johann Heugel, „*Adi Herr wie sind meiner Feind so viel*“, 1. Teil T. 69, 2. Teil T. 49 (Erbe deutscher Musik, Sonderreihe Bd. 2, S. 68 und 72, vgl. auch die Bemerkungen des Hrsg. S. 106); Aulen (Agricola?), dreistimmige *Missa*, Credo T. 62 ff. (Chorwerk Heft 31, S. 11: Querstände und gebrochene verminderte Dreiklänge. Auf die Möglichkeit einer „*chromatischen*“ Interpretation weist Meier in seinem Bericht *Reservata-Probleme*, Acta musicologica XXX, 1958, S. 78 Anm. 11

statteten Ausnahmen<sup>18</sup> hinausgehen. In allen diesen Fällen musica ficta anzuwenden, hieße das Feld der „*secret chromatic art*“ über jede zeitliche Begrenzung und über alle Textbezogenheit (auf die Lowinsky immer wieder hinweist) hinaus<sup>19</sup> zu erweitern; der Ausweg aber, nur entsprechend textierte Stellen in einem lokal und zeitlich begrenzten Repertoire als chromatische Ausweichungen zu interpretieren, scheidet als *petitio principii* aus.

Den angedeuteten Gesichtspunkten hält keine der zwölf Motetten-Interpretationen Lowinskys stand. Über Clemens' Motette „*Fremuit spiritu Jesus*“, von der die Arbeit ihren Ausgang nahm, sind Einzelheiten bei van Crevel nachzulesen<sup>20</sup>, für die übrigen „*chromatischen*“ Werke gelten die dort wie hier vorgebrachten Einwände ebenso<sup>21</sup>. Das schließt nicht aus, daß einige kleinere, vom Verfasser entdeckte Ausweichungen nicht zu bezweifeln, andererseits freilich auch nicht sehr ungewöhnlich sind<sup>22</sup>. Auch das problematischste Beispiel Lowinskys, Clemens' „*Qui consolabatur me*“, läßt sich, getreu unserer Argumentation,

---

hin); Willaert (Gesamtausgabe II, S. 100); Clemens non Papa (Gesamtausgabe I/3, S. 9 T. 55–56; I/4, S. 4 T. 19–20 und Parallelstellen; S. 26 T. 35 und Parallelstelle; S. 32 T. 75 und Parallelstelle S. 36 — Querstand und melodischer Tritonus *b' c' e'*; III, S. 44 T. 47 und Parallelstelle S. 50). Zu Gombert vgl. Schmidt-Görg, a. a. O., S. 147. In allen genannten Fällen handelt es sich um Oktavstände in einander unmittelbar benachbarten Klängen. Lowinsky ändert jedoch selbst Oktavstände im Abstand einer Brevis mit zwei bis drei Akkordwechsellinien und Quartverhältnisse. Beides ist weder durch die Denkmäler noch durch die Theoretiker gerechtfertigt. Daß Lowinsky überdies nicht konsequent verfährt, hat van Crevel nachgewiesen (Crevels, S. 277 f.).

<sup>18</sup> Zum Verbot des *mi contra fa* und seinem Außerkräfttreten zunächst in der Harmonik vgl. Joseph S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo*, Tijdschrift XV, 1936–1939, S. 166 ff., bes. S. 194 f. Lowinsky hat Levitan mißverstanden und gemeint, er schreibe Aron und Zarlino die Zulassung melodischer Tritoni zu (dazu Crevels, S. 276 f.); er (Lowinsky) entgegnet, daß Aron und Zarlino die verminderte Quinte melodisch nur unter ganz bestimmten Bedingungen zulassen, während noch Praetorius Tritonus und verminderte Quinte ausdrücklich verbietet. Lowinsky gibt keine Belege; vermutlich denkt er bei Aron an die *Aggiunta zum Toscanello* (1529). Aron erlaubt hier die Fortschreitung *f g a h*, wenn auf *h* ein Quintrapung abwärts nach *e* folgt und gibt als Beispiel u. a. eine Figur „*nel terzo Agnus dei di Clama ne cesses*“ von Josquin (gemeint ist die *Missa L'homme armé super voces musicales*, vgl. Gesamtausgabe Messen I, S. 31 T. 149–150. Genau der gleiche Fall findet sich bei Gombert, Gesamtausgabe IV, S. 61 T. 16–17 Baß). Arons Ausnahme von der Regel ist aufschlußreich; eine fortlaufende Mutation mit allen Konsequenzen kommt ihm nicht in den Sinn, obwohl er selbst theoretisch die Mutation auf die gesamte Guidonische Skala ausdehnt (*Trattato della natura et cognitione* . . . 1525, vgl. Lowinsky [10], S. 72). Dreißig Jahre später rechtfertigt Vicentino den melodischen Tritonus ohne Rücksicht auf überlieferte Regeln als Mittel zur Textausdeutung (das ist also die *Parrhesia* der späteren Figurenlehre; zu praktischen Beispielen in Oberitalien vgl. *Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Arnold Schmitz, Mainz 1955, S. 18 \*) und setzt den harmonischen Tritonus fast als selbstverständlich voraus (vgl. die Textstelle bei Theodor Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts*, Publ. der IMG, Beiheft IV, Leipzig 1902, S. 115 Anm. 1). So entsteht der seltsame Widerspruch, daß satztechnische „*vitia*“ theoretisch zur Textinterpretation erlaubt werden, Lowinsky aber gerade solche *vitia* nach den orthodoxen Regeln „verbessert“ und so zu seiner „*chromatic art*“ gelangt. Theoretikerzitate sind gewiß kein schlüssiger Beweis, sie legen aber die Interpretation zumindest eines Teils der Beispiele Lowinskys als bewußte *vitia* doch näher als die ungestützte chromatische Interpretation (vgl. auch Meier, *Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 81 ff. und Schrader, *A Secret Chromatic Art*, a. a. O., S. 162). Lowinsky selbst hat diese Möglichkeit sehr kurz abgetan („ . . . it is neither Clemens' wont nor that of the Netherlands school to express grief in this fashion“, S. 43), einige Jahre später aber die Möglichkeit des Dissonanzgebrauchs „as a conscious means for expressive purposes“ gerade in der sogenannten „*reservata motet*“ ausdrücklich betont ([14], S. 383 f.).

<sup>19</sup> So stünden z. B. in Clemens' Motetten Ausweichungen bis *Ges*, *Des* und *Ces* auf Texte wie „*gaudeamus et demus gloriam ei*“ oder „*et sufficit nobis*“ (Gesamtausgabe III, S. 30. T. 47 ff., S. 32 T. 29 f.).

<sup>20</sup> Crevels, S. 266 ff. Prinzipiell anzumerken ist noch, daß alle Versuche, motivische Abhängigkeiten von Josquin bis Clemens nachzuweisen, am Grundübel der meisten derartigen Vergleiche krankten, indem sie das melodische Material statt der melodischen Gestalt betrachten. Ferner sei erwähnt, daß van Crevels Kommentar zu Lowinskys Satz „*Clemens sets to music states of mind, not words*“ (womit der Gegensatz Einzelfeffekt-Gesamtaffekt gemeint ist) doch über das Ziel hinauschießt, indem er Lowinsky programm-musikalische Auffassungen unterstellen möchte (Crevels, S. 282).

<sup>21</sup> Nicht ganz überzeugt Meiers Einwand gegen die aufsteigende große Sexte, die nur als textinterpretierendes *vitium* gestattet sei (*Reservata-Probleme*, a. a. O. S. 82). Die kritisierten Stellen (Beispiele 51 und 52 bei Lowinsky) ergeben in Lowinskys Interpretation große Sexten nur als „*tote*“ Intervalle, wie sie im 16. Jahrhundert nicht ganz selten sind (vgl. Jeppesen, *Der Palestrinastil* . . . S. 43 f.). Ganz sicher zu emendieren ist jedoch die fallende große Sexte als klingendes Intervall in Lowinskys Beispiel 50 T. 34 (*g'—h*, nicht *g'—b*). Es ist bezeichnend für die Abneigung der Zeitgenossen gegen dieses Intervall, daß eine ähnliche Stelle in Clemens' Motette „*Caecilia virgo gloriosa*“ (*e'—g'*) in einer handschriftlichen Konkordanz zu *e'—d'—g'* verändert ist (vgl. K. Ph. Bernet Kempers, *A Composition by Clemens non Papa in a 16th-Century Painting*, *Musica Disciplina* VIII, 1954, S. 173 ff.).

<sup>22</sup> So Lowinskys Notenbeispiele 28, 45 und 47.

relativ einfach interpretieren<sup>23</sup>. Die von Lowinsky herangezogenen Werke zeigen somit entweder praktisch nicht seltene und theoretisch erlaubte, der Textinterpretation dienende satztechnische *vitia* oder kleinere, nicht ungewöhnliche Freiheiten, unabhängig von textinterpretatorischen Bemühungen<sup>24</sup>. Ein Anlaß zur chromatischen Deutung von Stellen, die im Einklang mit zeitstilistischen Gegebenheiten stehen (auch wenn sie modernen Ohren hart und fehlerhaft klingen mögen), ist in beiden Fällen nicht gegeben. Dabei bleibt unbestritten, daß in einigen Werken Clemens' non Papa und Hubert Waelrants eine deutlichere Tendenz zur Textinterpretation besteht, als bisher angenommen wurde, und daß die allgemein verbreiteten Vorstellungen vom Stil dieser Meister angesichts solcher Einzelheiten revidiert werden müssen. Eine „*secret chromatic art*“ aus rein musikalischen, praktischen wie theoretischen Quellen eindeutig nachzuweisen, ist dem Verfasser jedoch, nach unserer Überzeugung, nicht gelungen. Was wir bisher an chromatischer Musik aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (abgesehen von Italien) kennen, trägt deutlich den Stempel der Ausnahme, ist selten aus offenbar rein musikalischen Gründen oder der Tendenz zur Textinterpretation allein (erstes vielleicht bei Obrecht, *Missa Maria zart*; letzteres wohl bei Josquin, „*Absalon fili mi*“), häufiger dagegen aus der Verbindung dieser letztgenannten Tendenz mit spielerischer und humanistisch getönter Experimentierfreude (Coclico, Greiter, Costeley)<sup>25</sup> entstanden, immer aber durch genaue Akzidentiensetzung unzweifelhaft als chromatisch festgelegt und abgegrenzt.

Vielleicht der wichtigste Abschnitt in Lowinskys Buch ist das Reservatakapiel. Auch hier gilt es aber, zunächst Tatsachen und Spekulation zu trennen.

Einwände sind schon gegen Lowinskys Übersetzung der von ihm zuerst herangezogenen Vicentino-Stelle zu erheben. Schrade<sup>26</sup> hat philologisch exakt nachgewiesen, daß an der entscheidenden Stelle („... *comprendono che . . . era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica riserbata die la Diatonica*“) „*Musica riserbata*“ nicht terminus, sondern „*riserbata*“ Partizip („*era . . . riserbata*“) ist. Das würde immerhin die Stelle noch nicht wertlos machen, denn der Gegensatz von „privater“, chromatischer und enharmonischer Kammermusik und „*communer*“ Musik wäre aufschlußreich genug, und in der Tat haben Reese, Jeppesen, Einstein und Meier<sup>27</sup>, obwohl sie zum Teil im Sinne Schrades von Lowinsky abweichende Übersetzungen geben, den Wert der Stelle für das Reservata-Problem nicht angezweifelt. Erschwerend ist jedoch — und auch darauf hat Schrade bereits hingewiesen —, daß Vicentino von den antiken genera (wie er sie versteht) spricht und ganz offenkundig antike Praktiken, die er durch seine eigenen theoretischen und praktischen Experimente wiederzubeleben sucht, eher als eine etablierte musikalische Praxis seiner Zeit im Auge hat. So erklärt sich das Hineinnehmen der *musica enarmonica* in die angebliche

<sup>23</sup> Die schwierigste Stelle des Werkes, die Schlußkadenz, wird man vor jeder weiteren Diskussion emendieren müssen. Die von Lowinsky nicht erwähnten Quintparallelen an der Kadenzstelle (Tenor und Baß T. 80–81) — ein weit schwerer wiegendes *vitium* als alle Querstände und Dissonanzen — lösen sich auf, wenn man im Tenor die Tenorklausel *b–c'–as b)–g* einsetzt, und mit dieser Emendation verschwinden die größten Schwierigkeiten von selbst.

<sup>24</sup> Damit erübrigt sich eine genaue Untersuchung der nach Lowinsky stets gegebenen Textbezogenheit der angeblich chromatischen Stellen, zumal Lowinskys Textdeutungen in einigen Fällen falsch (Crevels S. 269 f.), in anderen so weit hergeholt sind, daß sie nicht einmal als zusätzliche Argumente für einen schon musikalisch zwingend nachgewiesenen Tatbestand Gewicht haben würden. Einen extremen Fall bietet S. 49 f., wo der „*parodistische*“ Gebrauch der *Pater-noster*-Melodie zum Text „*quia amaritudine repletus sum*“ wahrscheinlich gemacht werden soll. In Wahrheit handelt es sich nicht um das *Pater noster*, sondern um den Lamentationston, dessen Verwendung in Anbetracht des Textes (Jeremia 15, 17) nicht verwunderlich ist.

<sup>25</sup> Zu Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“ vgl. unten über Lowinsky [11]; zu Costeleys Chanson „*Seigneur Dieu*“ Kenneth J. Levy, *Costeley's Chromatic Chanson*, *Annales Musicologiques* III, 1955, S. 213 ff. und unten, Anm. 47.

<sup>26</sup> a. a. O., S. 166.

<sup>27</sup> Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, S. 513; Knud Jeppesen, Besprechung von Reeses Werk in *Musical Quarterly* XLI, 1955, S. 390; Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, Bd. I S. 228; Bernhard Meier, *Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 79. Merkwürdigerweise lassen alle genannten Autoren Schrades Kritik unberücksichtigt.

Reservata-Definition, das vom Standpunkt der Praxis aus ganz abstrus wäre und von allen genannten Kommentatoren der Stelle kommentarlos übergangen wird. Die Angaben Vicentinos sind aber damit für die Reservata-Frage praktisch bedeutungslos: weder gebrauchen sie den terminus „*musica reservata*“, noch geben sie Hinweise auf die musikalische Praxis oder Sonderpraktiken seiner eigenen Zeit. Das wird bestätigt durch die Zeugnisse, die Jeppesen<sup>28</sup> für die Bedeutung des terminus „*musica communna*“ beigebracht hat. Vicentino selbst definiert „*musica communna*“ als „*quella che tutti i professori di Musica componano in questo tempo*“ und schickt an Guglielmo Gonzaga eigene Werke „*che sono facili da cantare, et quasi fatti della communna Musica*“<sup>29</sup>. Und schließlich nennt Palestrina in einem Brief an denselben Herzog die durch keine Künstlichkeit behinderte klare Textverständlichkeit als Kennzeichen der „*musica communna*“ — also gerade ein Stilmerkmal, das man sonst für die *musica reservata* reserviert<sup>30</sup>.

Überzeugender sind dagegen Lowinskys Argumente für eine „soziologische“ Definition der *musica reservata* als einer Musik, die als Kammerkunst für bestimmte Kreise reserviert ist<sup>31</sup>. Alle Versuche, die angebliche „*secret chromatic art*“ mit einer der möglichen Reservata-Definitionen zu verknüpfen, können dagegen nur mit Analogien arbeiten und bleiben angesichts der Kompliziertheit der Reservata-Probleme (die Lowinsky natürlich sehr wohl sieht) rein hypothetisch. Coclicos Warnung vor „*profundam, extraneam & inusitatam Musicam*“ kann schwerlich als Ablehnung versteckter oder offener Chromatik gedeutet werden, auch wenn „*voces extraneae et inusitatae*“ im Mittelalter (nicht im 16. Jahrhundert, wie Meier nachgewiesen hat) verschiedentlich synonym mit *musica ficta* gebraucht wurde<sup>32</sup>.

Wichtigstes Ergebnis des Reservata-Kapitels der Arbeit Lowinskys bleibt also die weitere Stützung der Theorie, daß unter *musica reservata* eine für Kenner und Liebhaber reservierte vokale Kammermusik zu verstehen sei, deren musikalische Struktur offenbar schon im 16. Jahrhundert örtlich sehr verschieden sein konnte. Die Frage, ob besondere Formen der Textinterpretation, eigentümliche Satztechniken oder eine wie immer geartete, offene oder versteckte Chromatik in der niederländischen Motette des 16. Jahrhunderts als *musica reservata* zu deuten sind, muß beim augenblicklichen Stand der Forschung offen bleiben<sup>33</sup>.

<sup>28</sup> a. a. O., S. 390 f.

<sup>29</sup> Dies sind wohlgeerntete Werke für die Sänger einer Hofkapelle, also gerade für jene „*privati sollazzi de Signori e Principi*“, für die nach Vicentinos eigener Meinung die „*Musica Cromatica & Enharmonica*“ in Frage käme.

<sup>30</sup> Demnach wäre für Palestrina das Gegenteil der „*communen*“ Musik — ob man ihm nun den Namen *musica reservata* gibt oder nicht — eine künstliche Musik. Das würde wenigstens mit den rein musikalischen Aspekten der von Hellmut Federhofer gefundenen Grazer Reservata-Belege (Acta Musicologica XXIV, 1952, S. 32 ff.) übereinstimmen; dem steht aber wiederum entgegen, daß in Münchens Lasso's „*Tityre tu patulae*“ als Reservata-Beleg galt (vgl. Boetticher in Musikforschung VIII, 1955, S. 395 f., Meier, a. a. O., S. 86) — ein weitgehend odenhafter, auf schlichte Textdeklamation gerichteter Satz. So wäre es möglich, daß Lowinskys Ansicht von zwei Zentren der *musica reservata* — Italien und (auf dem Wege über die venezianische Schule) Österreich einerseits, München als nördlicheres Ausstrahlungszentrum andererseits — trotz der verfehlten Argumentation des Verfassers recht behalten könnte, wenn uns auch definitive Belege dafür bisher fehlen. Jedenfalls ist Schrader's Ansicht, *musica reservata* sei nahezu „*an exclusively Bavarian affair*“ (a. a. O., S. 166), nicht weniger voreilig als Lowinskys weitgespannte Theorie.

<sup>31</sup> Auszunehmen von Lowinskys Argumenten ist Coclicos Widmung seiner *Musica reservata*. Daß die Bestimmung dieser Motetten zur Erholung und Erbauung des Nürnberger Senats (doch wohl eine weitgehend formelhafte Wendung) gleichbedeutend mit der Bestimmung als „*music for the home*“ sein soll, ist nicht schlüssig.

<sup>32</sup> Meier (*Reservata-Probleme*, a. a. O., S. 83) stützt seine Ablehnung auf die „*cantilena estrema*“ (extreme Lage der Außenstimmen) bei Zarlino und Vicentino. Obwohl dies nicht ganz zwingend ist („*extranea*“ und „*estrema*“ sind weder etymologisch noch terminologisch ohne weiteres gleichzusetzen), wird man ihm grundsätzlich zustimmen müssen. Coclicos Ausdrucksweise ist nur verständlich, wenn man *profunda-extranea* als Antithese tief-hoch nimmt (*musica profunda* hat sonst keinen erkennbaren Sinn in diesem Zusammenhang). Die Stelle soll doch wohl bedeuten, daß sich der Komponist vor allzu tiefen, allzu hohen und (darum) ungebrauchlichen Lagen zu hüten habe, „*nec faciat cantum divagantem incantabilem*“, wie es im vorhergehenden Satz heißt.

<sup>33</sup> Auf die jüngeren Beiträge zur Reservata-Diskussion (H. Federhofer, *Monodie und musica reservata*, Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957, 2. Jahrgang, erschienen 1958, S. 30–36; C. V. Palisca, *A Clarification of „Musica Reservata“ in Jean Taisnier's „Astrologiae“*, 1559, Acta Musicologica XXXI, 1959, S. 133–161) kann hier nicht eingegangen werden.

Die restlichen Kapitel des Werks können kürzer behandelt werden. Sie enthalten zahlreiche Beobachtungen, die in sich interessant und wertvoll, für die Beweisführung über eine „*secret chromatic art*“ aber, da die rein musikalische Beweisführung nicht standhält, irrelevant sind. Der Versuch, verborgene reformatorische Neigungen bei Clemens an Hand seiner Motettentexte nachzuweisen, überzeugt nicht. Die Evangelienmotetten haben, wie Lowinsky selbst zugeben muß, ihren festen Platz in der Liturgie, und von den übrigen zitierten Texten ist zumindest ein großer Teil ebenfalls liturgisch<sup>34</sup>. Mit Sicherheit wird man nur sagen können, daß Clemens — im Gegensatz etwa zu Gombert oder Palestrina — ungewöhnlich viele Psalmtexte vertont hat. Das aber ist kaum ein Zeichen häretischer Neigungen, sondern höchstens ein weiteres Indiz für den auch sonst zu beobachtenden Traditionszusammenhang Josquin—Clemens. Durch den Nachweis liturgischer Bindungen entfällt außerdem die These von der „privaten“ Bestimmung dieser Motetten, und durch den wahrscheinlichen Traditionszusammenhang der Psalmkompositionen entfällt ein Teil der Gründe, die für die angebliche Geheimhaltung der emphatischen Betonung dieser Texte durch chromatische Komposition sprechen könnten. Daß die Kirche Chromatik in der liturgischen oder freien geistlichen Musik des 16. Jahrhunderts generell ablehnte, ist außerdem durchaus noch nicht bewiesen; bewiesen ist nur, daß sie gegen häretische oder verdächtige Texte einschritt<sup>35</sup>. Überzeugender sind dagegen Lowinskys Argumente für reformatorische Neigungen bei Hubert Waelrant, der mit häretischen Kreisen sympathisiert zu haben scheint. Reduziert man jedoch das Problem auf diesen einen Komponisten und sein im Vergleich zum gesamten Antwerpener Motettenrepertoire winziges Werk, so ist die angebliche geheime oder häretische Chromatik nicht mehr als ein unbedeutender, der Kuriosität halber erwähnenswerter Seitenschoß einer weitverzweigten und durchaus traditionsgebundenen Kunst. Schließlich ist auch die Deutung des scheinbar widersprüchlichen Listenius-Zitates wenig überzeugend. Listenius gibt nichts weiter als eine Darstellung der *musica ficta*, die genau den in den Denkmälern überlieferten Tatsachen entspricht: die *musica ficta* findet keinen „*permagnus usus*“, weil sie eben *ficta* — Ausnahme statt Regel — ist; „*permagnus usus*“ wäre bei der normalen *musica diatonica* zu konstatieren. Dennoch gibt es natürlich „*exempla ubique obvia*“ für ihren akzidentiellen Gebrauch. Probleme und Widersprüche sind in dieser Darstellung nicht zu entdecken. Auch die mit imponierender Belesenheit und Weite des Horizonts zusammengetragenen Belege für die absichtsvolle Doppeldeutigkeit zahlreicher geistesgeschichtlicher Phänomene der „Renaissance“ (wie anderer Epochen auch) können Lowinskys Theorie, da der Nachweis einer intendierten Doppeldeutigkeit der musikalischen Phänomene nicht geglückt ist, nicht stützen. Die großen Perspektiven des Schlußkapitels bringen auf die Fragen nach der *musica ficta*, der *musica reservata* und der *musica chromatica* in der niederländischen Musik der Zeit keine konkreten Antworten. Trotz aller überraschenden Einsichten und scharfsinnigen Analysen, trotz seiner großen Konzeption und seiner wertvollen Teilergebnisse hat Lowinskys Buch sein eigentliches Ziel, den Nachweis einer „*secret chromatic art*“, nicht erreichen können. Die angekündigte erweiterte Neuauf-

<sup>34</sup> „*Domine quando veneris*“ (Antiphonale Lucca, Paléographie Musicale 9, Tafel 554) und „*Caligaverunt oculi mei*“ (Liber usualis S. 688) sind Responsorien, „*Hic est vere martir*“ (Ant. Lucca Tafel 528) ist Antiphon. Systematische Suche würde vermutlich weitere liturgische Bindungen angeblich reformatorisch getönter Texte aufdecken. Vgl. auch Schrader, a. a. O., S. 163 f.

<sup>35</sup> Abgesehen von allen faktischen Einwänden zeigt Lowinskys Argumentation hier einige verwirrende Widersprüche, auf die schon van Crevel (Crevels, S. 285 ff.) hingewiesen hat: Warum muß die angebliche Chromatik vor der Inquisition künstlich verborgen werden, wenn schon die Texte häretische Neigungen des Komponisten enthüllen? Und, so fragen wir weiter, wieso ist Gomberts einzige angeblich chromatische Motette ausgerechnet auf einen Marienertext komponiert? Und wieso findet sich, wendet man Lowinskys Theorien einmal an, Chromatik dieser Art in Ordinariumskompositionen? Und wieso wußte man, um bei Lowinskys Argumenten zu bleiben, in Leiden genug von der versteckten Chromatik, um die betreffenden Motetten aus den Chorbüchern auszuschließen, wieso in Deutschland genug, um sie theoretisch abzulehnen? Mit der „Geheimhaltung“ scheint es demnach nicht weit her gewesen zu sein.

lage wird zuerst alle Widersprüche und sachlichen Fehler der vorliegenden Fassung ausmerzen haben, bevor ein erneutes Durchdenken der Kernfragen einsetzen kann.

## 3.

In einer Reihe kleinerer Arbeiten hat der Verfasser Teilaspekte der eben untersuchten Arbeit vorausgenommen, nachträglich ausgeführt oder mit neuen Fragestellungen verknüpft und zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts eine Anzahl wertvoller Beobachtungen mitgeteilt, deren sachlicher und methodischer Reichtum nicht minder imponierend ist als die Geschlossenheit der Grundkonzeption, aus der er entspringt. Für die Methodik dieser Arbeiten gilt das oben Gesagte, die sachlichen Ergebnisse werden im folgenden kurz untersucht<sup>36</sup>.

Der Aufsatz [5] geht von Josquins Chanson „*Fortuna d'un gran tempo*“ aus, deren komplizierte Schlüssel-Vorzeichen reiche Verwendung der *musica ficta* nahelegen. Lowinsky gelangt zu einer „chromatischen“ Interpretation, die *as* und *des* involviert; seine Argumente sind dabei die gleichen wie in [3]<sup>37</sup>. Als zusätzlicher Beleg wird eine Lauten-Intavolierung des Satzes herangezogen, die eine intervallgetreue Motivtransposition bringt<sup>38</sup>. Wichtiger als die problematische Akzidentiensetzung ist jedoch der Versuch, die einfache und doppelte Transposition der Unterstimmen, die *mutatio toni* innerhalb der Einzelstimmen, die Wahl der „*Fortuna*“-Tonarten Lydisch und Hypolydisch (nach Ramis de Pareja) im Tenor, die Durchimitation in der ungewöhnlichen Einsatzfolge von der höchsten zur tiefsten Stimme als symbolische Vergegenwärtigungen der Fortuna, von deren Launenhaftigkeit der Text handelt, zu interpretieren. Lowinskys Beweiskette ist wohlbe gründet und subtil geknüpft, so daß ein solcher Zusammenhang (der natürlich nie streng beweisbar ist) in der Tat wahrscheinlich wird. Gestützt wird die Argumentation durch den Nachweis ähnlicher Phänomene in Fortuna-Sätzen von Senfl, Martini<sup>39</sup> und de Vigne<sup>40</sup>. Da die rein musikalischen Tatsachen (abgesehen von der durch überspitzte Interpretation gewonnenen „Chromatik“) die symbolische Deutung nahelegen, ist in dieser Abhandlung auch die kulturgeschichtliche Argumentation zusätzlich durchaus beweiskräftig.

Von grundsätzlicher Bedeutung ist der Aufsatz [6], der Akzidentienfragen im Gegensatz zu Apels von der Instrumentalmusik ausgehenden Forschungen an Hand der Denkmäler vokaler Musik vom 13. bis zum beginnenden 16. Jahrhundert untersucht. Dabei führt die systematische, an umfangreichem Material durchgeführte Untersuchung der Kadenztypen zu zwei Reihen von Musterkadenzen, die erklären, warum die Vorzeichen-Kombinationen ♯♯ bzw. später ♯♭ so häufig sind<sup>41</sup>. Andere Gründe können hinzutreten, so das gleichzeitige Vor-

<sup>36</sup> Einen interessanten Beitrag zur Clemens-Philologie und zu den Praktiken zeitgenössischer Verleger bietet der Aufsatz [4], in dem der Verfasser die Originalfassungen zweier aus verlegerischer Spekulation mit verschiedenen Texten überlieferter Motetten („*Jesu nomen sanctissimum*“ von Clemens non Papa und „*Vidi speciosam*“ von Pierre Manchicourt) mit überzeugenden stilkritischen Argumenten ermittelt.

<sup>37</sup> Hier wie dort ergeben sich dabei die gleichen Widersprüche: T. 10 ff. wird intervallgetreu transponiert und dadurch „moduliert“, T. 27 ff. wird eine intervallgetreue Imitation durch *musica ficta* verändert, um einen indirekten Oktavquerstand zu beseitigen.

<sup>38</sup> Es ist interessant, daß Lowinsky hier eine Tabulatur als zusätzliches Beweismittel heranzieht. Gleiches Vorgehen bei der „*Secret chromatic art*“ würde zu gegenteiligen Ergebnissen geführt haben, denn Bernet Kemper hat (leider ohne Quellennachweise) darauf aufmerksam gemacht, daß Clemens' „*Fremuit*“ in allen Intavolierungen nicht chromatisch interpretiert wird (zitiert bei van Crevel, *Verwante Sequensmodulaties*, a. a. O., S. 112). Lowinsky hat seine Ansichten später offenkundig geändert, denn in [6] lehnt er — völlig zu Recht — Tabulturen als Kriterien für Akzidentienfragen in Vokalmusik generell ab.

<sup>39</sup> Hier ist die These am wenigsten überzeugend, denn das Motiv der Unterstimmen ist weit eher eine kolorierte Fassung des Kopfmotivs aus „*Fortuna desperata*“ als eine Umkehrung des Anfangs von „*Fortuna d'un gran tempo*“.

<sup>40</sup> Interessant ist schließlich der Hinweis auf die tonsymbolische Kontrastierung von Fortuna und Virtus im Prolog von Monteverdis *Incoronazione di Poppea* — hier spielt natürlich weniger der Einzelbegriff Fortuna als vielmehr das ebenso ehrwürdige, aus der Antike überlieferte, bei Machiavelli höchste Bedeutung wieder gewinnende Begriffspaar Virtus-Fortuna hinein.

<sup>41</sup> Eine klare Zusammenfassung der Ergebnisse findet sich bei Reese, *Music in the Renaissance*, S. 45 ff.

kommen von *tonus regularis* und *tonus transpositus* (wobei der letztere ein  $\flat$  fordert) in zwei Stimmen einer Komposition; ferner die praktische Erwägung, daß ein Schlüssel- $\flat$  in Stimmen, die *h* oder *b* selten oder nie berühren, überflüssig ist; schließlich in Einzelfällen tonsymbolische Absichten, die den Wechsel vom *hexachordum durum* zum *hexachordum molle* und damit partielle  $\flat$ -Vorzeichnung notwendig machen. Am Rande dieser Probleme steht das Schlüssel- $\flat$  vor *f'*, das den Übergang von der *musica vera* des bis *e'* reichenden guidonischen Systems zur *musica ficta* eines erweiterten Systems andeuten soll.

Es liegt in der Natur dieser auf Systematisierung abgestellten Arbeit, daß einzelne Aspekte des Problems, die sich kaum systematisch erfassen lassen, in den Hintergrund treten. So ist die tonsymbolische Funktion der Akzidentien zweifellos häufiger gewesen, als Lowinsky annimmt<sup>42</sup>; Schreiberwillkür (deren Möglichkeit der Verfasser selbst einräumt) ist in vielen Fällen zu vermuten oder nachzuweisen<sup>43</sup>; koloristische Tendenzen sind für das 14. und 15. Jahrhundert in wohl sehr weitgehendem Maße zu berücksichtigen<sup>44</sup>, und schließlich wird eine genaue Untersuchung auch die Möglichkeit nationaler Klangstile (abgesehen von der allgemein bekannten italienischen Klanglichkeit um 1500) ins Auge fassen müssen<sup>45</sup>. Unbeschadet solcher Erwägungen bleibt aber Lowinskys Arbeit für die Frage der „*conflicting signatures*“ „*of the various explanations offered . . . the most convincing*“<sup>46</sup>.

Liegen diese beiden Arbeiten noch vor der Veröffentlichung von [3], so sucht die Rezension [7] die Ergebnisse dieses Buches für die gesamte *musica-ficta*-Frage fruchtbar zu machen: „*Secret chromaticism is based on the laws of musica ficta, without which it could never have originated. By the same token the results of the study on secret chromaticism have a direct and vital bearing on the whole field of musica ficta even where no chromaticism is involved*“. Die Interpretation stützt sich auf die oben besprochene, angeblich notwendige identische Solmisation transponiert imitierter Motive. Neue Beweise für diese Theorie werden nicht vorgebracht. Wichtiger sind Anmerkungen zur Dissonanzbehandlung bei Gombert und zum Verhältnis Gombert-Monteverdi, beherzigenswert die gemäß [6] vorgebrachten Regeln zur Akzidentiensetzung in Kadenz.

Aus jüngster Zeit stammen zwei größere Beiträge, die die Technik der „Modulation“ im Quintenzirkel an den zwei markantesten Experimentierstücken des frühen 16. Jahrhunderts erneut aufrollen. [11] behandelt Matthäus Greiters Motette „*Passibus ambiguis*“, die mit Hilfe eines im Quintenzirkel transponierten Ostinato-Motivs („*Fortuna desperata*“) von *F* über *B*, *Es*, *As*, *Des*, *Ges* und *Ces* nach *Fes* moduliert, wobei die genaue Vorzeichensetzung jeden Zweifel an der Absicht des Komponisten ausschließt. Damit ist das bisher kaum beachtete Werk das erste bekannte chromatische Experiment nach Willaerts „*Quid non ebrietas*“ und die einzige derartige Komposition eines deutschen Meisters. Der Text enthüllt die hinter dem technischen Experiment stehende „programmatische“ Absicht des Kompo-

<sup>42</sup> Vgl. Meier, *Die Handschrift Porto 714* . . ., s. auch oben Anm. 11.

<sup>43</sup> In Nr. 63 des *Odhecaton* müßte der Tenor nach Lowinskys Theorie zwei  $\flat$ -Vorzeichen haben. *Odhecaton* Nr. 32 müßte im Alt ebenfalls zwei  $\flat$  vorzeichnen (wie im *Baß*), dasselbe Werk steht aber in einer anderen Quelle mit einheitlicher Vorzeichnung nur eines  $\flat$  in allen Stimmen. Ob solche Fälle wirklich nur Ausnahmen sind, die die Regel bestätigen, wie Lowinsky annimmt, ließe sich wohl erst nach gründlicher Untersuchung der Überlieferungsvarianten entscheiden.

<sup>44</sup> Vgl. Manfred F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 55; Charles van den Borren in seiner Rezension über [3], *Revue belge* II, 1948, S. 39 f.

<sup>45</sup> Erwähnt sei nur der eigentümliche „Durklang“ der nicht nach Italien fahrenden niederländischen Komponisten um Pierre de la Rue und der eigene Klangstil der englischen Meister des *Eton Choirbook*, der zahllose Akzidentien-Fragen aufwirft (vgl. *Musica Britannica* X/XII, *The Eton Choirbook* I/III, ed. Frank Ll. Harrison, London 1956/61; s. auch unten, Anm. 57).

<sup>46</sup> Reese, a. a. O., S. 45. Vgl. aber die Kontroverse zwischen Lowinsky und Richard H. Hoppin in *Journal of the American Musicological Society* VI, 1953, S. 197 ff., VII, 1954, S. 181 ff. [17] und IX, 1956, S. 97 ff., die sich mit den „*conflicting signatures*“ um 1400 befaßt und auf die hier aus Raumgründen nicht näher eingegangen werden kann. Der prinzipielle Unterschied der Auffassungen besteht darin, daß Lowinsky die „*conflicting signatures*“ aus praktischen Rücksichten erklärt, während Hoppins theoretischen Systemzwang verantwortlich machen möchte (Moduslehre) und damit das relativ häufige Vorkommen praktisch überflüssiger Vorzeichen erklärt.

nisten, indem er die „*passus ambiguos*“ der wankelmütigen Fortuna besingt; die ungewöhnlichen Schwierigkeiten bei seiner Unterlegung und die tiefe Lage des Werkes legen instrumentale Ausführung nahe; die Notwendigkeit gleichtemperierter Stimmung läßt dabei an ein Gambenquartett denken. Die innere und äußere Nähe des Stückes zu Othmayrs *Symbola* ist trotz aller Kühnheit der Anlage unverkennbar.

Da das Werk in Gregor Fabers *Musices practicae erotematum libri II* (Basel 1553) veröffentlicht ist, lohnt sich eine Untersuchung von Fabers Aussagen zur *musica ficta*. Sie zeigt, daß der Theoretiker über die üblichen Anwendungsregeln *causa necessitatis* und *causa pulchritudinis* hinaus die Anwendung der *fictis vocibus causa varietatis* (also ein ästhetisches Prinzip, das sich in Gegensatz zur Tonartenlehre stellt) und zur Verdeutlichung des Textes („... *verba et sententia subinde aliam atque aliam pronuntiationem, aliumque affectum*...“) empfiehlt und mit dieser letzten Forderung die Prinzipien der *musica reservata* ähnlich wie Quickelberg formuliert (ohne freilich den terminus selbst zu gebrauchen). Von Greiters Komposition zu den modulierenden instrumentalen Hexachordfantasien der John Bull, Alfonso Ferrabosco und Girolamo Frescobaldi ist nur ein Schritt. Daß auch in ihnen das auf- und absteigende Hexachord als Symbol der Fortuna aufzufassen ist, wird durch den Bildschmuck eines Druckes der Bull-Fantasie wahrscheinlich gemacht. Ähnlich symbolisch wird das Hexachord in John Farmers Madrigal „*Take time while time doth last*“ verwendet. Die Nähe der Greiterschen Komposition zur „*secret chromatic art*“ ist offenkundig. Weitere Beziehungen zeigen sich schließlich durch Greiters bisher nicht gewürdigten Schultraktat *Elementale Musicum* (Straßburg 1544). Der Verfasser bringt hier für die *musica ficta* ein einstimmiges Beispiel, das mit Quartsprüngen (wie bei Listenius 1537) und Motivtranspositionen arbeitet, er erweitert damit die *musica ficta* von einer Regelsammlung, die jeweils auf einen Ton allein anzuwenden ist, zu einem logischen System im Quintenzirkel fortschreitender Modulationen, und er setzt eben diese Theorie in seiner Motette in die Praxis um. Wenn aber ein relativ unbedeutender deutscher Kleinmeister um 1550 ein so kühnes Werk schreiben kann, so erscheint die geheime Chromatik der großen Niederländer nicht mehr so sehr verwunderlich. Greiter kann die Anregung zu seinem Experiment wohl nur von diesen Niederländern bekommen haben, denn die italienische Chromatik setzt (abgesehen von Willaerts „*Quid non ebrietas*“) erst gleichzeitig mit seinem Werk ein.

Soweit Lowinskys Argumentation in den Grundzügen. Der Interpretation des Greiterschen Werkes wird man ohne Bedenken folgen, da am musikalischen Sachverhalt nicht zu zweifeln ist<sup>47</sup>. Um so weniger allerdings kann man den weitreichenden Folgerungen zustimmen, die aus diesem einen Werk gezogen werden sollen. Zunächst ist nicht einzusehen, wieso die zitierte Stelle aus dem Traktat Fabers die *musica reservata* meint. Ebenso wie die fast wörtlich gleiche 6. Regel Coclicos trägt sie höchstens zur entstehenden Vorstellung von der musikalischen Rhetorik bei; eine Beziehung zur *musica reservata* (die ja nicht identisch mit musikalischer Rhetorik ist) könnte eindeutig nur durch den Gebrauch eben des terminus „*musica reservata*“ gezeigt werden<sup>48</sup>. Ebenso problematisch ist die Zuweisung des Bull-Druckes und des Farmer-Madrigals zur Fortuna-Topik. In den Texten und Bildern des Druckes stehen Moderatio und Virtus, nicht Fortuna im Vordergrund, und bei Farmer wird Fortuna nicht einmal genannt. In beiden Fällen handelt es sich in erster Linie um den topos

<sup>47</sup> Anzumerken ist höchstens, daß Lowinsky irrt, wenn er meint, im Text „*Fortuna desperata*“ sei es Fortuna, die „*degrades what is enthroned higher than the stars*“. Wie der Text selbst (den Lowinsky mitteilt) ausweist, ist es vielmehr „*morte dispietata . . . die, d'alto più che stelle, l'hai cussi abassata*“ — ein kleiner, aber nicht unwichtiger Unterschied, denn die Vorstellung vom Rad der Fortuna (die doch die musikalische Anlage des Werkes erklären soll) stellt sich auf diese Weise nicht ganz so selbstverständlich ein.

<sup>48</sup> Fabers Stelle wird später fast wörtlich (und mit dem Bezug auf die *musica ficta*, der ja an sich — gegenüber dem zentralen Gedanken der Nachzeichnung wechselnder Textaffekte — sekundär ist) übernommen von Chr. Praetorius, *Erotemata musices*, Wittenberg 1574. Vgl. Martin Ruhnke, *Joadim Burmeister, Kassel-Basel 1955* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 5), S. 137.

der exhortatio, der nicht stets mit der Fortuna assoziiert zu sein braucht. Schließlich ist auch die Beziehung der Motette Greiters zur „*secret chromatic art*“ (wenn man einmal von deren ganzer Problematik absieht) sehr fraglich. Daß Greiters Beispiel zur musica ficta auf das „*concept*“ einer „*logical modulation in the circle of fifths*“ hindeute, läßt sich aus der Verwendung von Quartsprüngen und Motiv-Transpositionen nicht folgern. In einem einstimmigen Beispiel ist musica ficta ihrem Wesen nach sinnvoll nicht gut anders darzustellen als mit Quart- bzw. Quintsprüngen, und die Motivtransposition enthüllt sich bei näherem Zusehen als keineswegs beweiskräftige Wiederholung einer melodischen Formel, die so und mit kleinen Varianten die ganze ad hoc konstruierte Melodie beherrscht<sup>49</sup>. Ebenso wenig ist einzusehen, daß Greiter die angeblichen chromatischen Experimente (deren Geheimhaltung also auch bei ihm nicht viel genützt hätte) der Niederländer gekannt haben müßte. Viel wahrscheinlicher ist doch, daß der Komponist durch Willaerts „*Quid non ebrietas*“ (das Lowinsky „*out of consideration*“ lassen möchte), ein Werk, das das ganze Jahrhundert und vor allem die Theoretiker-Komponisten leidenschaftlich bewegte, zu seinem Experiment inspiriert worden ist.

Greiters Werk selbst bleibt trotz solcher Einwände erstaunlich genug. Es ist nach Willaerts genanntem chromatischem Werk das zweite bisher bekannte Dokument labyrinth-chromatischer Experimente im 16. Jahrhundert und gehört damit zu jener zahlenmäßig sehr kleinen Gruppe humanistischer Kompositionen, die auf der Grundlage des Solmisationssystems die kontinuierliche Ausweichung im Quintenzirkel (als Vorstufe der modernen Modulation) zugleich mit der gleichtemperierten Stimmung erproben. Das rein musikalische Experiment steht dabei eindeutig im Vordergrund; symbolische oder allegorische Absichten sind daneben möglich, wie in Josquins „*Fortuna d'un gran tempo*“ und Greiters Motette, sie können aber ebenso fehlen — Belege dafür sind Willaerts genanntes Werk und Costeleys „*Seigneur Dieu*“<sup>50</sup>.

Einer der jüngsten Beiträge des Verfassers zu Fragen der Musik des 16. Jahrhunderts ist [12], eine genaue Untersuchung aller Probleme, die in Levitans gundlegender Abhandlung über Willaerts berühmtes „Duo“ noch offen bleiben mußten. Lowinsky kann an Hand neuer Dokumente aus der Theoretiker-Korrespondenz Vat. Lat. 5318, die Levitan noch nicht erreichbar waren, zunächst einen Teil dieser Probleme lösen. Danach ist das Werk kein Madrigal, sondern eine weltlich-humanistische Motette auf den Text „*Quid non ebrietas designat . . .*“ aus der 5. Epistel des Horaz, und erst Artusi hat (vermutlich) den Text bis auf den verfälschten Titel „*Quidnam ebrietas*“ eliminiert. Weiter zeigt sich, daß die aristoxenische Intervallteilung zur Zeit Willaerts in Venedig bekannt war und diskutiert wurde (Giovanni del Lago, im Gegensatz zu Spataro, war ihr Anhänger) und daß zumindest Marc Antonio Cavazzoni Willaerts Werk für ausführbar in gleichtemperierter Stimmung und damit für einen praktischen Beweis für die Richtigkeit des aristoxenischen Systems hielt. Aus diesen Indizien darf geschlossen werden, daß Willaert in der Tat, wie Artusi glaubte, sein Experiment zum Beweis für die Gültigkeit der gleichtemperierten Stimmung unternahm. Schließlich werden die noch offenen Fragen nach Stimmenzahl und Erstveröffentlichung des Werks durch das einzige erhaltene Stimmbuch, den Altus eines *Libro primo de la fortuna A* (viel-

<sup>49</sup> Ebenso gut könnte man übrigens (entgegen Lowinskys Feststellung, Listenius verwende Motiv-Transpositionen nicht) in dem Listenius-Beispiel in [3] den 6.—9. und vierletzten bis letzten Ton der Melodie als ein Motiv und seine transponierte Wiederholung interpretieren.

<sup>50</sup> Kenneth J. Levy geht wohl zu weit, wenn er (a. a. O.) diese ganze Werkgruppe als „*purely musical constructions*“ abtut und dazu (in Verkennung der Thesen Lowinskys) die gesamte angebliche „*chromatic art*“ der Niederländer rechnet. Seine Einteilung der chromatischen Experimente des 16. Jahrhunderts — 1. chromatische Labyrinth, die nicht im heutigen Sinne chromatisch, sondern wesentlich diatonisch und als Ausläufer des Solmisationssystems traditionsgebunden sind, 2. Transpositions-Chromatik (bloße Transposition eines Satzes durch Vorzeichen), 3. neo-griechische Chromatik (Vicentino, Le Jeune, Bottrigari) und 4. koloristische und ausdruckschafte Chromatik (Madrigalisten) — ist jedoch vorbildlich klar und sollte jeder weiteren Diskussion als Grundlage dienen.

<sup>51</sup> RISM [c. 1530] 1: dort als vermutlicher Verlagsort fälschlich Venedig (also L. A. Giunta) statt Rom (G. Giunta) angegeben.

leicht Giunta, Rom ca. 1530)<sup>51</sup> beantwortet, in dem ein Altus zu dem von Artusi überlieferten „Duo“ erhalten ist — der Baß läßt sich nunmehr relativ leicht ergänzen (Lowinsky bietet eine überzeugende Rekonstruktion). Die gestellten Fragen sind damit beantwortet, und der Argumentation des Verfassers ist nichts hinzuzufügen. Der Aufsatz dürfte für einige Zeit das letzte Wort zu den Problemen des chromatischen „Duos“ sein.

Die übrigen Arbeiten dieser Aufsatzgruppe behandeln keine Einzelprobleme, sondern größere geistesgeschichtliche Zusammenhänge und geben der Spekulation breiteren Raum. [9] gibt einen (notgedrungen skizzenhaften) Überblick über mögliche Zusammenhänge zwischen der Erweiterung und Neuordnung der Raumvorstellungen in Astronomie und Geographie einerseits und Musik andererseits etwa zwischen 1480 und 1520. Als musikalische Phänomene werden dabei genannt: 1. Die Erweiterung des Tonraums (Okeghem, Ramis de Pareja, Gafurius, Vanneo) und seine neue Unterteilung in Halb- und Viertelöne (Ramis, Vicentino), wobei die Analogie durch Analogien zwischen Tonordnung und Sphärenordnung (Ramis) oder zwischen den vier Stimmen des normalen Tonsatzes und den vier Elementen (Zarlino) gestützt wird; 2. die neue, simultanpartiturmäßige Kompositionstechnik (Aron), wobei die Parallele zur Perspektive in der bildenden Kunst schon in der Zeit selbst (Zarlino) gezogen wird; 3. die Wandlung des Begriffs Kontrapunkt in der Theorie (ein „corpo“ aufeinander bezogener Stimmen: Gafurius, Zarlino, eine ähnliche Notiz bei Leonardo da Vinci); 4. die Wandlung von isorhythmischer Strenge (die rhythmischen Schemata tragen die Musik ebenso wie sie die unsichtbaren Sphären der Planeten ordnen) zur freien, organisch wachsenden und verebbenden rhythmischen Beweglichkeit der Renaissance-Musik; 5. die neue Bewertung der Oktave (Johannes Gallicus, Ramis, Aron) als des vollkommensten Intervalls, das die Tonleiter gleichsam zum Anfang zurückkehren läßt (Analogie zur Bewertung des Kreises, eine Analogie, die von Marsilio Ficino tatsächlich in etwas modifizierter Form durchgeführt wird). Die Idee der Vervollendung im Kreis steht außerdem hinter der Entwicklung der gleichtemperierten Stimmung (Ramis) und der damit verbundenen Modulation durch den Quintenzirkel zum Anfang zurück: *„the same concept of the unity and the complete accessibility of all parts of global as well as of tonal space . . . made possible the venture of Ferdinand Magellan and Adrian Willaert in the same year (1519)“*. Tonalität beruht auf der Möglichkeit, jeden Punkt im Tonraum mit jedem anderen über den Quintenzirkel zu verbinden. Sie ist damit musikalisches Gegenstück der Perspektive, die (nach Erwin Panofsky) *„perfect unification and systematization of three-dimensional space“* ist. Diese Anschauung wird gestützt durch die Theorien Leon Battista Albertis, der die drei Dimensionen des Raums (Linie, Ebene, Körper) mit Melodie, Intervall und Akkord vergleicht und musikalische Proportionen der Architektur dienstbar machen möchte.

Der so skizzierte Entwurf Lowinskys leidet, so geistvoll und so kenntnisreich er ist, unter den im Raum rein geistesgeschichtlicher Pläne stets gegenwärtigen Gefahren großer und letztlich unverbindlicher Verallgemeinerungen und voreiliger Schlüsse. Die Versuche, das guidonische System zu erweitern und zu differenzieren, sind so alt wie die musica ficta, zu der schließlich auch Ramis' Konstruktionen gehören; Beziehungen zu Himmelssphären und Planeten gehören zum ältesten Gedankengut spekulativer Musiktheorie — beides kann also kaum als Beleg für neue Entwicklungen in der Renaissance angeführt werden. Die Methode, als musikalisches Gegenstück zur Perspektive einmal die simultane Kompositionstechnik<sup>52</sup>, gleich darauf aber das Prinzip der Modulation in Anspruch zu nehmen, nimmt für die Gewichtigkeit solcher Analogien nicht sehr ein.

Eine breiter skizzierte Einordnung der Musik in den Gesamtbereich der sogenannten Renaissance bietet [8]. Der zu untersuchende Zeitraum wird mit den Jahren 1450 und 1600

<sup>52</sup> Besonders merkwürdig ist in diesem Zusammenhang das Zarlino-Zitat, das die Analogie herstellen soll. Zarlino beschreibt nämlich als musikalische „Perspektive“ gerade kein simultanes, sondern ein sukzessives Kompositionsverfahren (*„ . . . cantando lui una parte, tirando sene (dirò così) dietro una, o piu in conseguenza“*).

abgegrenzt, wobei die Epoche der „ars nova“ (etwa 1300—1450) als Übergangszeit zwischen Mittelalter und Renaissance mit wesentlichen Merkmalen beider Epochen verstanden wird. Die Ergebnisse der Untersuchung faßt Lowinsky in zehn Punkten zusammen:

1. Von den Niederlanden ausstrahlende Neuordnung und neue Blüte musikalischer Institutionen (Hof- und Sakralkapellen, bürgerliche Musikgesellschaften usw.).
2. Befreiung von mittelalterlichen, gesetzhaft-zahlenmäßigen und transzendenzverhafteten Prinzipien (formes fixes, modale Rhythmik, Isorhythmie, cantus-firmus- und cantus-prius-factus-Idee, pythagoräische Stimmung).
3. Befreiung von der mittelalterlichen Musikästhetik und Kompositionslehre.
4. Befreiung von der mittelalterlichen Tonartenlehre, Einführung neuer Modi (Äolisch und Ionisch), Entwicklung von der akzidentiellen musica ficta zur systematischen Modulation, Entstehung der modernen Tonalität.
5. Simultane Kompositionsweise, Denken in Akkorden, Begriff des musikalischen „Organismus“.
6. Ausweitung und systematisch-experimentelle Durchforschung des Tonbereichs.
7. Auffassung der Musik als einer darstellenden und ausdrückenden Kunst.
8. Aufführungstechnische Freiheit, bedeutende Rolle der Improvisation, Geburt des „virtuoso“.
9. Entstehung der reinen Instrumentalmusik und ihre Befreiung von vokalen Vorbildern, Erweiterung des Instrumentariums.
10. Entdeckergeist, Spekulationslust und Experimentierfreude als Grundlage aller Phänomene: *„every musical enterprise of the Renaissance is characterized by an endless curiosity.“*

Obwohl diese Aufzählung die Phänomene naturgemäß nicht erschöpft und obwohl sie übergeordnete und sekundäre Begriffe unsystematisch vermischt, gibt sie einen guten Überblick über die wesentlichsten Kriterien, nach denen sich die Musik des abgegrenzten Zeitraums (mag man sie nun Renaissance-Musik nennen oder nicht) von der vorangegangenen Epoche unterscheiden soll. Allerdings ist nicht zu übersehen, daß sämtliche beigebrachten Beobachtungen (abgesehen von Punkt 1 der Zusammenfassung) nicht für die Musik von 1450 bis 1600, wie angegeben, sondern höchstens für das 16. Jahrhundert allein zutreffen — typische Begleiterscheinungen aller geistes- oder kulturgeschichtlichen Betrachtungsweisen, die die Fülle musikalischer Phänomene unter ein transmusikalisches Gesetz zu zwingen suchen<sup>53</sup>. Das Kernproblem der Epochenbestimmung nach transmusikalischen Gesichtspunkten (und der Begriff Renaissance, der hier nicht definiert, sondern beschreibend ein-

<sup>53</sup> Einige kleinere Einwände gegen Einzelheiten der Darstellung seien am Rande genannt. Das Repertoire des Lochamer Liederbuchs ist als Frucht städtisch-bürgerlicher „Hausmusik“-Kultur den englischen carols und ihren flämischen Parallelen ebensowenig zu vergleichen wie den italienischen Lauden. Das polyphone Magnificat ist keine „*innovation of the Renaissance*“, sondern findet sich bereits im 14. Jahrhundert in England, woher es vielleicht überhaupt stammt (vgl. Henry Davey, *History of English Music*, London 2/1921, 27; J. Handschin in *Revue belge de Musicologie* I, 1946/47, 98; Frank Ll. Harrison, *Music in Medieval Britain*, London 1958, 344 ff.). Aus Jean Molinets Déploration auf den Tod Ockeghems kann ein echtes Schülerverhältnis der dort genannten Meister zu Ockeghem nicht abgeleitet werden, da „*nostre bon père*“ eindeutig Redefigur ohne konkrete biographische Bedeutung ist. Die Parodietechnik des 16. Jahrhunderts ist kaum so zu erklären, daß der Komponist „*bored by the task of setting the invariable text of the Ordinary of the Mass to music . . . helped himself by using music set to more interesting texts*“, denn abgesehen davon, daß die rege Messenproduktion des Jahrhunderts nicht gerade von „*boredom*“ zeugt, ist die Parodietechnik offenbar als spielerische Kunstfertigkeit, „*ostentatio ingenii*“ aus der älteren Zitiert- und Cantus-firmus-Technik Schritt für Schritt entwickelt worden. Ob Odenkomposition und Chanson mesurée wirklich das neue Wort-Ton-Verhältnis der Zeit entscheidend beeinflußt haben, muß trotz Lowinsky sehr zweifelhaft erscheinen. Abgesehen davon, daß beide Kompositionstypen extreme, lokal und zeitlich begrenzte Sonderfälle ohne umfassende Wirkungsmöglichkeit sind, liegen die Grundzüge des neuen Wort-Ton-Verhältnisses bei Josquin und den „Italienfahrern“ unter seinen Zeitgenossen schon vor den ersten Odendruckten, spätestens um 1500, fest.

gekreist wird, ist transmusikalisch) wird durch Lowinskys Aufsatz der Lösung wenig näher gebracht.

Klingen hier die Hauptthemen der schon besprochenen Werke des Verfassers vernehmlich an, so bringt [10] eine erste Skizze systematischer Erwägungen, die die pragmatischen Ansätze ergänzt. Der Satz „*man must recapture a new unity of vision*“ enthüllt den Kern des Vorhabens. Das Ungenügen an der systematischen Philosophie, die ein einheitliches Weltbild nicht mehr aufstellen kann und will, drängt zur Konstruktion eines Ersatzsystems, die dem vereinten Bemühen aller Geisteswissenschaften als Aufgabe gestellt ist. Für die Musikwissenschaft ergibt sich daraus die Forderung nach einer Synthese geistesgeschichtlicher und stilgeschichtlicher Betrachtungsweisen, die methodisch durch strenge Begrenzung auf überschaubare Teilgebiete, bis zur äußersten Möglichkeit verfeinerte Technik der Analyse und Studium der geistesgeschichtlichen Strömungen zu leisten ist<sup>54</sup>.

#### 4.

Die übrigen Aufsätze des Verfassers umkreisen die behandelten Kernfragen in näherem und weiterem Abstand. [13] untersucht erneut den Übergang von horizontaler (sukzessiver) zu vertikaler (simultaner) Werkkonzeption im frühen 16. Jahrhundert an Hand eines bisher vernachlässigten Dokumentes. Das *Compendium musices* (1537) des Lampadius diskutiert ausführlich eine alte und neue Technik der „*distributio vocum*“ und illustriert die letztere durch ein regelrechtes Partiturbispiel. Eine genaue Interpretation der Stelle macht wahrscheinlich, daß die Komponisten bis etwa 1500 ihre Werke in Stimmen auf „*tabulae*“ aus Holz oder Stein, die durch Rasur immer wieder gebrauchsfertig gemacht werden konnten, danach aber in Partitur auf einer einzigen „*tabula compositoria*“, offenbar nicht entfernbar, aufzeichneten (Lampadius nennt Josquin und Isaac als Vertreter dieser neuen Methode). Die Parallele dieser Wandlung zu Arons (ebenfalls Josquin und Isaac neben anderen Meistern nennender) Beschreibung der simultanen Kompositionsweise liegt auf der Hand. Beide Dokumente, unter verschiedenen Gesichtspunkten die gleiche Materie behandelnd, stützen sich gegenseitig und belegen eine Wandlung vom linearen zum akkordischen Denken im Kompositionsprozeß, die mit den größten Namen der Josquinzeit verknüpft ist<sup>55</sup>. Lowinskys Studie liefert damit den bisher wichtigsten Beitrag zu unserer Kenntnis der Partitur-Verwendung im 16. Jahrhundert, die sich komplexer als bisher vermutet darstellt<sup>56</sup>. [14] ist eine mustergültig genaue und erschöpfende Handschriften-Studie an einem besonders dankbaren Objekt, der Hs. Rom, Vallicelliana S. Borr. E. II. 55–60, deren Inhalt enge

<sup>54</sup> Über Widersprüche in den Einzelheiten der skizzierten Methode und in ihrer praktischen Anwendung vgl. oben zu [3].

<sup>55</sup> Damit ist freilich nichts über stilistische Einzelheiten ausgesagt, und Lowinskys Folgerungen (Identifikation des „alten“ und „neuen“ Kompositions-Verfahrens mit Tenor-Anlage einerseits und Homophonie und Durchimitation andererseits) sind zwar möglich, aber nicht zwingend. Das „neue“ Denken kann sich auf den verschiedensten Ebenen von der Tenormotette und Cantus-firmus-Messe bis zur Frottola auswirken. Daß Josquin und Isaac von Lampadius wie von Aron als Kronzeugen genannt werden, beweist wenig. Die beiden berühmtesten Namen des Zeitalters boten sich den Theoretikern ganz natürlich an, wenn es galt, einer ungewohnten Aussage autoritäres Gewicht zu geben. — Schließlich ist zu erwähnen, daß sich um die Interpretation der Begriffe „*tabula compositoria*“ und „*tabulis ligneis vel lapideis*“ eine kleinere Kontroverse zwischen dem Verfasser und Ruth Hannas entsponnen hat (Journal of the American Musicological Society II, 1949, S. 130 ff. und IX, 1956, S. 70), die aber wohl zugunsten Lowinskys entschieden sein dürfte.

<sup>56</sup> Die neben dieser Verwendung vorkommende Heranziehung der Partitur zu satztechnischen Studien, auf die Rudolf Schwartz zuerst hinwies (AfMw II, 1919–20, S. 73 ff.), ist dabei im Auge zu behalten. Daß sie schon vor Palestrinas bekanntem Brief und Gardanos Partiturdruk der Madrigale Ciprianos de Rore geübt wurde, werde ich an anderer Stelle an zwei deutschen Quellen zu zeigen suchen, die wahrscheinlich schon aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammen. Daß ferner auch die seit Cochläus als Hilfsmittel für Anfänger gedachte, auf 10–11 Linien zusammengezogene Quasi-Partitur noch am Ende des Jahrhunderts als notwendiges Hilfsmittel für die Komposition vielstimmiger Sätze Verwendung fand, hat Carl Dahlhaus gezeigt (*Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius*, Musikforschung IX, 1956, S. 133 f.). Auf die neue, umfassende Studie Lowinskys zum ganzen Problemkreis (*Early Scores in Manuscript*, Journal of the American Musicological Society XIII, 1960 [A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of his 80th Anniversary], S. 126–173) kann hier nur hingewiesen werden.

und vielschichtige Beziehungen zur florentinischen Lokalgeschichte, zu Savonarola und seinen Jüngern und zu den letzten Kämpfen um die Freiheit der Stadt im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zeigt. Neben der Darstellung dieser Zusammenhänge bringt die Untersuchung viel neues biographisches und werkkundliches Material zu den bedeutendsten in Italien lebenden Meistern der ersten nach-josquinischen Generation (Lupus, Festa, Arcadelt, Verdelot, Willaert und Jachet von Mantua). Die Ausbeute ist, ganz abgesehen von einer Anzahl musikalischer Unika, außerordentlich reich, und die Methodik des Verfassers wird für jede ähnliche Hs.-Untersuchung vorbildlich bleiben müssen<sup>57</sup>. Eine sehr ähnlich angelegte und ebenso überzeugende Handschriften-Monographie ist [19], in der das bisher kaum dem Hörensagen nach bekannte und schwer zugängliche Medici-Chorbuch der Bibliothek Olschki untersucht wird. Die Studie ist ein schöner Beleg dafür, wie wissenschaftliche Akribie und eine in jeder Zeile spürbare Liebe zum Gegenstand der zunächst trocken scheinenden Materie die lebensvollste, von kulturhistorischen und musikgeschichtlichen Details überfließende Darstellung abgewinnen können. Auch wenn man der zentralen, auf ein kompliziertes Hypothesensystem aufgebauten These des Verfassers von der direkten Beziehung der Handschrift zu Johannes Mouton einerseits und Papst Leo X. andererseits nicht ohne Bedenken zustimmt, enthält die Arbeit mit der Gewinnung wichtiger Kompositionen, neuer Lebensdaten der Brüder Festa, einer überraschenden Einordnung der verwandten Handschrift Bologna Q 19 und der Edition zweier historisch und künstlerisch gleich bedeutender Motetten Constantius Festas überreiche und wesentliche Forschungsergebnisse (nur am Rande sei einschränkend bemerkt, daß doch kaum Festa, sondern eher Gafurius „*the first Italian composer before Palestrina who has complete mastery of the art of counterpoint*“ [S. 94] war). Eine Ausgabe der Handschrift ist angekündigt; man darf sie mit Spannung erwarten und zugleich hoffen, daß der Verfasser uns in Zukunft noch manche ähnliche Quellenstudie aus dem ungeheuren Arbeitsbereich schenken wird, der sich hier eröffnet (als ein in diesem Zusammenhang naheliegendes Beispiel für viele sei nur die andere Gruppe von „Medici-Handschriften“, Cortona 95/56 mit Paris 1817 und Cappella Giulia XIII 27, als ein besonderes wichtiges die Martini-Isaac-Handschrift Firenze Magl. XIX 59 [B. R. 229] genannt). Spielen in diese Arbeit durch die eigenartige Buchmalerei der Handschrift kunsthistorische Probleme von einiger Tragweite hinein, so ist [18] eine Studie, die gänzlich auf dem Grenzgebiet zwischen Kunst- und Musikwissenschaft angesiedelt ist. Ausgangspunkt für die kunsthistorische Untersuchung und neue Deutung des Carpaccio-Bildes war Lowinskys Ansicht, daß die beiden auf dem Bild dargestellten Kompositionen eher zu St. Augustin als zu

<sup>57</sup> Nur einige Einzelheiten erscheinen korrekturbedürftig. So ist das Repertoire der Cappella Sistina nicht ganz so „*strictly limited . . . to liturgical functions*“, wie Lowinsky annimmt (politische Motetten in Capp. Sist. 15 und 42). Daß die Initialmalerei in Abb. 4 Savonarola darstellen soll, ist trotz einer gewissen Ähnlichkeit kaum überzeugend. Daß die Motette „*Jerusalem luge*“ von Lupus am Anfang der Hs. steht, ist wohl kaum auf einen anderen Grund als die Berühmtheit des Werkes, wie sie sich in der außerordentlich reichen europäischen Überlieferung spiegelt, zurückzuführen (Ähnliches gilt für die Nr. 2 der Hs., Verdelots „*Si bona suscepimus*“; beide Werke werden gern zusammen überliefert). „*Florentia tempus est penitentie*“ von Constantio Festa ist auch andernorts überliefert. Der Tenor allein findet sich (mit seinem originalen Text) im Hs. Anhang des Tenor-Stimmbuches aus dem Walter-Liederbuch 1524 in der Lutherhalle Wittenberg anonym (ich gedenke, über diese Quelle an anderer Stelle zu berichten); die ganze Motette ist mit anderen Texten („*Jerusalem quae occidit — Agite poenitentiam*“) bei Ott, *Novum et insigne opus*, 1537 als Nr. 19 und danach in anderen deutschen Quellen überliefert (vgl. auch Knud Jeppesen, Artikel *Festa* in MGG 4, Sp. 91). Es ist bekannt, daß Ott gelegentlich Texte „besserte“ (vgl. Wilfried Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel-Basel 1953 (Schriften des Landesinst. f. Musikf. Kiel, Bd. 1), S. 45 und meinen Beitrag in Musikforschung XI, 1958, S. 194 Anm. 28), und es scheint, als habe er auch hier eigenmächtig eingegriffen. Die Textierung des Tenor-Ostinato wirkt deutlich gestückelt, zudem fügt sich der Text der anderen Überlieferung, „*Florentia convertere*“, mit seiner Anspielung auf die Lamentationen sinnvoller dem verwendeten Lamentationston (das punctum weicht von der bei Lowinsky angeführten Fassung des Liber usualis ab, findet sich jedoch bei Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* III, S. 236 f.) als die Text-Zusammenstellung bei Ott (Ausschnitte aus Matth. 3, 2–3). Ferner ist auch die Unterlegung des Außenstimmen-Textes bei Ott besonders gegen Ende der Motette nicht überzeugend. Entgegen Jeppesens Bedenken wird man annehmen können, daß der „*Florentia*“-Text tatsächlich der ursprüngliche ist. Ich stimme hierin mit Lowinskys detaillierter Argumentation im Anhang seiner Studie [19] (die sehr glücklich auch die Untersuchungsmethode von [4] wieder aufnimmt) vollkommen überein.

St. Hieronymus passen würden. Die gründliche kunsthistorische Interpretation erhob zur Gewißheit, daß es sich tatsächlich um eine Darstellung des Hl. Augustin im Augenblick seiner ersten Vision des Hl. Hieronymus handelt; die zuvor unverständliche Beigabe zweier Kompositionen (in aufgeschlagenen Chorbüchern) läßt sich unter dieser Voraussetzung einleuchtend als symbolisches Attribut des „Musikheiligen“ Augustin deuten, das möglicherweise (wenn man den ersten Satz als weltliches Lied, den zweiten als Hymnenstrophe interpretiert, was möglich ist) das „musikalische Leben“ Augustins vor und nach seiner Bekehrung andeutet und in einer zweiten Symbolschicht (durch die Hymnenstrophe) auf Ambrosius, den Bekehrer Augustins, in einer dritten (durch die Anordnung der Kompositionen in Verbindung mit Stundenglas und Himmelsmodell) auf die aufsteigende Ordnung rhythmischer ordines (entsprechend der *Musica Augustini*) weisen könnte. Die These ist bestechend; immerhin wäre aber noch zu klären, welche Bedeutung das dritte (auf den Reproduktionen undeutliche) aufgeschlagene Buch vor dem Tischpodest des Heiligen hat, und die symbolische Deutung der Attribute Stundenglas und Himmelsmodell wäre ikonographisch zu erhärten. Das ändert jedoch nichts daran, daß man die Grundthese, die beiden Musikhandschriften seien als Attribute Augustins gedacht, akzeptieren wird.

[14] untersucht am Mulliner Book (*Musica Britannica I*) das Frühstadium der englischen Musik für Tasteninstrumente, vor allem der liturgischen Orgelmusik. Die Sammlung erweist sich dabei als außerordentlich bedeutsam. Zahlreiche Spielfiguren, die bisher als Schöpfungen der elizabethanischen Virginalisten galten, finden sich schon hier; die typisch englische Neigung zu Querständen<sup>58</sup> ist in ihrer extremsten Form („neutrale“ Terzen) überraschend deutlich ausgeprägt. Die erstmalige häufige Verwendung italienischer Baßmodelle in englischer Musik (*Passamezzo antico* und *moderno*, *Folia*) wird nachgewiesen; weiterer italienischer Einfluß zeigt sich in dem ersten englischen „*fancy*“, der nach Marc Antonio Cavazzonis „*Salve virgo*“ gearbeitet zu sein scheint. Eine weitgehende Voraussetzung Ausnahme Sweelinkischer *Fantasia*-Technik findet sich in Richard Farrants Choralbearbeitung „*Felix namque*“. Wichtigstes Ergebnis der Untersuchung ist die Ehrenrettung eines historisch wie ästhetisch gleich bedeutenden Meisters, William Blitheman, der bisher nur als Lehrer John Bulls bekannt war. Blitheman schreibt als erster Variationszyklen über Choralmelodien, lange vor Sweelink und vielleicht von (sehr viel einfacheren) spanischen Versuchen in dieser Richtung beeinflusst<sup>59</sup>. Daß die Bezeichnung zu einer der „*Eterne-rerum*“-Variationen Blithemans als Registrier-Anweisung gemeint ist (vielleicht für den zur gleichen Zeit auf dem Festland aufkommenden Tremulanten), erscheint möglich; der Stil dieses Satzes wird als „*melos-*

<sup>58</sup> Vgl. dazu neuerdings auch das Eton Choirbook (s. Anm. 43) als eine noch frühere Quelle für ähnliche Erscheinungen in der Vokalmusik. Diese und andere englische Quellen legen den Schluß nahe, daß es sich tatsächlich um eine spezifisch englische Variante der *musica-ficta*-Behandlung handelt, die auf dem Festland in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts höchstens in der Instrumentalmusik eine Entsprechung findet. Ob das 16. Jahrhundert wirklich noch so viele Überraschungen im Hinblick auf die Dissonanzbehandlung zu bieten hat, wie der Verfasser vermutet (vgl. auch Anm. 18), bleibe dahingestellt. Man wird jedenfalls in künftigen Untersuchungen die verschiedenen Traditionszusammenhänge (in diesem Falle einerseits ein spezifisch englischer Stil, der auch die Vokalmusik umfaßt, andererseits der gemein-europäische frühe Instrumentalstil) genau trennen müssen. Lowinskys Forderung nach einer Revision unserer Anschauungen über die Dissonanzbehandlung nach fünf Hauptgesichtspunkten (Gegensatz „nördlicher“ und „südlicher“ Dissonanzbehandlung, Dissonanz als Ausdrucksmittel, Dissonanz in der Musik für Tasteninstrumente, Rolle der Improvisation, Regeln der Theoretiker) bleibt beherzigenswert. Zur freien Dissonanzbehandlung in der italienischen Instrumentalmusik vgl. schon Knud Jeppesen. *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Leipzig-Kopenhagen 1943 und *Eine frühe Orgelmesse aus Castell* *Araquato*, *AfMw XII*, 1955, S. 195.

<sup>59</sup> Lowinskys Argumente für die bewußte zyklische Anlage der beiden betreffenden Werkgruppen sind allerdings nicht restlos überzeugend. Stereotype Spielfiguren, die hier wie in anderen Werken und bei anderen Komponisten gehäuft auftreten, können schwierig zyklische Einheit stiften, wenn sie nicht in allen Sätzen des angenommenen Zyklus in gleichem Maße und in gleicher Weise strukturbildend wirken (was hier nicht der Fall ist). Die übrigen Angaben des Verfassers („*differentiation in texture . . . contrast in mood and motion*“) sind als objektive Kriterien allein nicht ausreichend. Die beiden fraglichen Werkgruppen können ebenso gut als bereitgestellte Materialsammlung verstanden werden, aus der die Praxis nach Belieben auswählen konnte. Ähnlich sind wohl Nr. 7–8 (Redford) und 28–29 (Redford) des Eton Choirbook zu verstehen, und ebenso haben offenbar die Zeitgenossen wenigstens Blithemans „*Gloria-tibi-Trinitas*“-Gruppe aufgefaßt, wie die anderweitige Überlieferung in einzelnen Sätzen zeigt (vgl. den Revisionsbericht der genannten Ausgabe).

*suave-Stil*" (diminutionsfreier, scheinpolyphoner bis akkordischer Satz mit expressiver, zu Quartsextakkordik und kühner Dissonanzbehandlung neigender Harmonik und liedhaft ausdrucksvoller Melodik) auch bei anderen Werken der Sammlung nachgewiesen<sup>60</sup>. Abseits aller bisher behandelten Probleme steht [16], ein Tribut des Verfassers zum Mozartjahr, der sich mehr mit Metrik und Bewegungsabläufen als mit der eigentlichen Rhythmik befaßt und versucht, Stillkonstanten wenigstens für den reifen Mozart in metrischer „*asymmetry growing out of a perfectly symmetrical conception*“ und einem „*principle of increasing animation*“ (in wellenförmigen Verlaufskurven) nachzuweisen. Methodisch bedeutsam ist der zweifellos fruchtbare Versuch, strenge Formanalyse nach den Prinzipien Riemanns mit den Anregungen Ernst Kurths zu verbinden. Bei den Ergebnissen, die im Rahmen eines kurzen Aufsatzes naturgemäß eher Anregungen und Andeutungen als definitive Antworten sein wollen, wird man gelegentlich widersprechen können. So schafft die Ausklammerung historischer Gesichtspunkte (Konventionen der Tonart, der Gattungen, der Satztypen und selbst der Themengestalten, Einflüsse, Modelle und Stilperioden) einen bedeutenden Unsicherheitsfaktor. Ob Mozarts asymmetrische Periodenbildung wirklich „*a charming deviation*“ von einem streng gewahrten Grundgesetz ist, erscheint recht zweifelhaft. Eher könnte man nachweisen, daß asymmetrische Gestaltung für Mozart ein „natürliches“ Grundgesetz ist, während Haydn prinzipiell in symmetrischen Bildungen denkt. Dementsprechend verwirklicht sich Mozarts subtile Spannung von Symmetrie und Asymmetrie am ehesten großräumlich (in Sonatensätzen folgt einem asymmetrischen Hauptthema ein symmetrisches Seitenthema oder [seltener] umgekehrt), während die Periodenbildung und die thematische Gestalt „natürlich“-asymmetrisch, gewachsen und nicht auf den Hintergrund einer gedachten Symmetrie projiziert erscheinen; bei Haydn dagegen wird das symmetrische Periodengerüst in jedem Augenblick mitgedacht, und die Asymmetrie wird bezeichnend „mechanisch“ durch Taktwiederholungen und Perioden-Anhänge herbeigeführt<sup>61</sup>. So wäre wohl eher bei Haydn von einer „*charming deviation*“ zu sprechen. Das Prinzip der „*increasing animation*“ ist für langsame Sätze mit dem B-dur-Andante aus KV 533 schlagend belegt, gilt aber nur für diesen einen, nicht sehr häufigen Andante-Typ, dem andere Typen mit anderen Bewegungsabläufen gegenüberstehen (man vergleiche die langsamen Sätze aus KV 330, 333, 421, 428 usw., von Variationensätzen einmal abgesehen). Wichtig und wohl ohne Einschränkung akzeptabel sind die Beobachtungen über unregelmäßige Akzente und schrittweisen Bewegungswechsel bei Mozart gegenüber regelmäßigen Akzenten und sprunghaftem Bewegungswechsel bei Haydn.

## 5.

Am Ende der Überschau erscheint eine zusammenfassende und abschließende *laudatio* überflüssig. Die Fülle der Ergebnisse, der Gesichtspunkte und der prinzipiellen Entscheidungen, die den besprochenen Werken höchstes und immer erneutes Interesse sichern, mögen für sich selbst sprechen. Unsere Ausführungen können nicht mehr sein als ihr bescheidener Reflex.

<sup>60</sup> Lowinskys kunstvolle und zunächst bestechende Gedankenkette über den *melos-suave*-Stil kann bei dem völligen Fehlen konkreter Überlieferung zur englischen Orgelbaukunst des frühen 16. Jahrhunderts doch nicht mehr als eine geistvolle Hypothese bieten. Ob „*melos suave*“ wirklich ein Orgelregister bezeichnen soll, ist noch fraglich; die Notiz könnte auch als traditionelle Charakterisierung des Hymnus verstanden werden. Ambrosius schreibt im *Hexaemeron* „*est galli cantus suavis in noctibus . . .*“, worauf die bekannte Prosa-Paraphrase des Hymnentextes (der ja *ad galli cantum* gedacht ist) folgt (vgl. Guido Maria Dreves, *Aurelius Ambrosius*, Freiburg/Br. 1893, S. 59). Damit ist freilich noch nicht erklärt, warum „*melos suave*“ gerade unter der dritten Orgel-Strophe steht.

<sup>61</sup> Zur Periodenbildung bei Mozart und Haydn vgl. in diesem Zusammenhang auch Gustav Becking, *Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema*, Leipzig 1921, passim, bes. S. 19. Die dort gemachten Beobachtungen über Menuett-Themen gelten auch *mutatis mutandis* für die übrigen Satztypen und Satzformen.

## Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

### Nachtrag Wintersemester 1961/62

**Frankfurt a. M.** Privatdozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: J. S. Bach (2) — Ü zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts (2).

**Göttingen.** Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Chorleitung II (1).

### Sommersemester 1962

**Aachen. Technische Hochschule.** Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Richard Wagners musikdramatische Idee (2) — Situationsgeschichte der zeitgenössischen Musikkritik (1) — Außereuropäisches Instrumentarium (1).

**Basel.** Prof. Dr. L. Schrade: Joseph Haydn und der neue Stil der europäischen Musik (3) — Claude Debussy: der Schöpfer neuer Musik. Zur Hundertjahrfeier: 1862—1962 (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Paläographie der Musik: Italienisches Trecento und das Zeitalter Dufays (2) — Die Musikkultur Chinas, Japans und Koreas (1).

Lektor Dr. E. Mohr: Kontrapunkt: Analyse der Chor fugen von J. S. Bach (1) — Harmonielehre I (1).

Lektor Dr. W. Nef: Musikinstrumenten-Sammlungen in alter und neuer Zeit (Beschreibung, Katalogisierung, Konservierung und Ausstellung der Instrumente) mit Ü in der Sammlung alter Musikinstrumente (2).

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

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Grundlagen und Entwicklungstendenzen der Musik von 1871 bis 1918 (3).

Oberassistent A. Brockhaus: Repetitorium der Musikwissenschaft (3) — Probleme der Musikästhetik (2) — Probleme und Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik III (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Einführung in die Musikpsychologie (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka: Notationskunde I (2).

Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter: Geschichte und Methoden der Volksliedforschung in Deutschland (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Einführung in die Musikethnologie (2).

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

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

Prof. Dr. H. H. Dräger: keine Vorlesungen.

Prof. Dr. K. Reinhard: Die musikalischen Urelemente in den Primitiv- und Hochkulturen (2) — Ü: Béla Bartók und die musikalische Folklore (2) — Ü: Formen der Kultmusik in aller Welt (2).

Privatdozent Dr. M. Ruhnke: Geschichte der Barockoper (2) — Ü zur Vorlesung (2).

- Prof. J. Rufer: Kontrapunkt I, Formenlehre I, Harmonielehre II (je 2).  
 Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).  
 — *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Joseph Haydns Sinfonien (2) — Ferruccio Busoni (2).  
 Prof. Dr. K. Forster: Palestrina und Orlando di Lasso (1).  
 Prof. B. Blacher: Elektronische Komposition (2).  
 Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Informationstheorie von Sprache und Musik (2).  
 Dr. Th. M. Langner: Meisterwerke der Musik. Interpretationsvergleich von Schallplatten.  
**Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Musik des Hochmittelalters (1) — Zur Geschichte der Schulmusik seit dem ausgehenden Mittelalter (1) — Das deutsche Lied von Franz Schubert bis Hugo Wolf (1) — S: Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters (2) — Kolloquium: Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Notationskunde (1) — CM voc. (1).  
**Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2) — S (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — Pros: Musikwissenschaftliche Methodik und Bibliographie (durch Assistent Dr. S. Kross) (2) — CM voc. et instr. (Musikalische Leitung: Dr. E. Platen) (je 2).  
 Prof. Dr. K. Stephenson: Haydn und Mozart (2) — Die Musikästhetik des Rokoko (1) — Ü zur Klaviersonate vor Beethoven (2) — Das Streichquartett II. Die Zeit Mozarts (mit Dr. E. Platen) (3).  
 Privatdozent Dr. M. Vogel: Geschichte der Musiktheorie (2) — Apollinisch und Dionysisch (1) — Ü zur harmonischen Analyse (1).  
 Prof. H. Schroeder: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1).  
 Dr. E. Platen: Musikalische Formenlehre. Formprobleme der Oper (1) — Formenanalyse (Werke des 20. Jahrhunderts) (1) — Allgemeine Musiklehre (1).  
**Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Oper, Musikdrama und Singspiel in ihrer geschichtlichen Entwicklung (mit Sängerinnen, Sängern und Schallplatten) III. Teil (Ende) und anschließend: Wesen des Oratoriums und der Passion I. Teil (1) — S: Partiturlesen, bes. Strawinsky und Hindemith (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).  
**Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Privatdozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Musik der Gegenwart (2).  
**Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein: Der Gregorianische Choral (2) — Einführung in musikalische Meisterwerke (Heinrich Schütz) (1) — S: Ü zur Vorlesung (2).  
 Prof. Dr. R. Steglich: Beethovens Klaviersonaten (1).  
 Dozent Dr. F. Krautwurst: Das Werden des Klassischen Stils (Musikgeschichte von Bach bis Mozart) (2) — S: Die Klaviermusik Béla Bartóks (2).  
 Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Ü zur mittelalterlichen Liturgie und Notenschrift (3).  
**Frankfurt a. M.** Prof. Dr. H. Osthoff: Beethoven und die Meister der deutschen Frühromantik (2) — Ü zur deutschen einstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Pros: Ü im Einrichten älterer Musik für wissenschaftliche und praktische Zwecke (2) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht).  
 Prof. Dr. F. Gennrich: Die Melodiebildung in der Musik des Mittelalters (2) — Besprechen ausgewählter mittelhochdeutscher Lieder (2).  
 Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik der orientalischen Hochkultur (2) — Akustik II (1) — Lektüre spätantiker und frühchristlicher Schriften (2).  
 Privatdozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Die Musik der Gegenwart (2) — Ü zur deutschen Musik des 16. Jahrhunderts (2).  
**Freiburg i. Br.** Professor Dr. H. H. Eggebrecht: *Ars antiqua und Ars nova* (2) — Bachs „Kunst der Fuge“ (1) — Ober-S: Organum und Discantus der Schule von Notre-Dame (2) —

Philologisch-musikwissenschaftliche Ü (mit Prof. Dr. J. Lohmann) im Ausgang von Boethius, *De institutione musica* (2) — S: Ü zur Geschichte des Liedes (2) — CM voc. (mit W. Breig): Weltliche Chormusik der europäischen Nationen im 16. Jahrhundert (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Igor Strawinsky (2) — S: Ü zu Haydns Streichquartetten (2) — Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Der Musikbegriff im Barock (2) — S: Ü zur Musik im 17. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftr. Dr. K. W. Gümpel: Ü: Einführung in den mittelalterlichen Choral (2).

Lehrbeauftr. W. Breig: Ü zur Harmonik des 19. Jahrhunderts: Satz-Ü, Analysen, Lektüre von Schönbergs Harmonielehre (2).

**Freiburg/Schweiz.** Prof. Dr. F. Brenn: Die Anfänge des Barock in der Musik (2) — Arnold Schönberg (1) — Ü zur Musik um 1600 und um 1750 (2) — Das römische Graduale von 1071 (S) (1).

**Gießen.** Dr. W. Kolneder: Allgemeine Musikgeschichte IV (Die Musik des 18. Jahrhunderts) (1) — Die Sinfonien Beethovens (1) — S: Analyse von Werken aus dem 18. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. K. Utz: Harmonielehre (2) — Allgemeine Musiklehre (1) — CM instr., CM voc. (je 2).

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

Prof. Dr. W. Boetticher: Impressionismus und Expressionismus in der Musik (3) — Ü zur Cantus-firmus-Technik der Orgelchoräle J. S. Bachs (2).

Dr. H. O. Hiekel: Ü: Einführung in die Geschichte der Barock-Oper (2).

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

**Graz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik der Barockzeit (4) — Forts. Ü: Kontrapunkt (2) — Gestaltanalytische Ü (2) — Lektüre ausgewählter Texte (2) Forts.

Dozent Dr. W. Wunsch: Die Bedeutung der randeuropäischen Musikfolklore in der musikethnologischen Forschung (1) — Ü: Transcriptions-Ü (2) Forts.

**Halle.** Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikalische Formenlehre (2) — Ober-S (2) — Die deutsche Oper (2. Studienjahr) (3) — Musikalische Analyse (3) — Moderne Musik (1).

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

Dr. G. Fleischhauer: Musik und Musikanschauung im Mittelalter (7.—13. Jahrhundert) (2) Johann Sebastian Bach (2) — Einführung in die Analyse und Interpretation ausgewählter Werke der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (2).

B. Baselt: Notationskunde (2).

**Hamburg.** Prof. Dr. G. von Dadelzen: Die Musik der Antike und des frühen Mittelalters (Allgemeine Musikgeschichte I) (3) — Pros: Einführung in die Mensuralnotation (mit Dr. A. Holschneider) (2) — S: Ü zur Bach-Kritik (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Hamburg im Spiegel der allgemeinen Musikgeschichte (1) — Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Interpretation als Ganzheitsproblem (1) — Artikulation und Phrasierung (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Ü zur Musik des Altertums (2) — Ü zur musikalischen Volks- und Völkerkunde (mit Anleitung zur Aufnahmetechnik) (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Dozent Dr. H. Becker: Richard Strauss (2).

Dozent Dr. C. Floros: Alban Berg (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. H. Reinecke: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (1) — Schallaufnahme und Raumakustik (2).

Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt für Fortgeschrittene (2) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

**Hannover.** *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Sievers: Die Musizierpraxis im Wandel der Zeit (1) — Meisterwerke deutscher Opernkunst (1) — CM instr. (2) — CM voc. (durch L. Rutt) (2).

**Heidelberg.** Univ.-Musikdirektor Privatdozent Dr. S. Hermelink: Haydn und Mozart (2) — Das klassische Streichquartett (mit Vorführungen) (1) — Ü zur Wiener Klassik (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Thomas: Verdi und die Situation der Oper im 19. Jahrhundert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. O. Riemer: Hauptgestalten der romantischen Musikästhetik (1) — Ü zur Deutung zeitgenössischer Musik (1).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Apfel: Lehrkurs: Kontrapunkt (auf historischer Grundlage) (2) — Generalbaß II (auf historischer Grundlage) (2).

**Innsbruck.** Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte II (Mittelalter) (4) — Musik zwischen den beiden Kriegen (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II, (je 1).

**Karlsruhe.** *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Geschichte der abendländisch-europäischen Musik im Überblick I (2) — Phänomenologie der seriellen und elektronischen Musik (1) — Musikstunde, Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Orchester — Akad. Chor.

**Kiel.** Prof. Dr. W. Wiora: Lied und Volkslied (2) — Der romantische Musiker (1) — Ober-S: Musica poetica und Kompositionslehre vom Humanismus bis zur Bachzeit (2) — Übungen zur Soziologie des Musikerstandes (mit Dr. L. Finscher) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Geschichte der komischen Oper (2) — Pros: Ü zum Liede Franz Schuberts (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das deutsche Lied im Zeitalter des Barock (2) — Beethovens Streichquartette (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (3). — Dr. W. Pfannkuch: Geschichte des Orchesters seit dem 16. Jahrhundert (2) — Ü zur Analyse (mit Schallplatten) (2) — Harmonielehre I (für Anfänger), II (für Fortgeschrittene) (je 1) — Kontrapunkt-Ü (1) — Ü zur Gehörbildung (1) — CM instr. (2) — Kammermusikreis (14tägig) (2) — Akad. Chor (1).

**Köln.** Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (3) — Ober-S: Dufay — Ockeghem (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Drux) (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Unter-S: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die Variation (Europa) (1) — Musikalische Völkerkunde II, Melanesien, Südsee (2) — Mittel-S: Transkription und Analyse (2).

Prof. Dr. H. Hüschen: Musik von Dufay bis Josquin (2) — Ü zur Frühgeschichte der Oper (2) — Mensuralnotation II (1450—1600) (2).

Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Symphonien Anton Bruckners (1) — CM voc. (4) — CM instr. (4) — Kammermusikzirkel (4) — Musizierkreis für alte Musik (2).

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

Lektor W. Hammerschlag: Gehörbildung (1) — Kontrapunkt II (1).

Lektor F. Radermacher: Harmonielehre I (1) — Instrumentation (1).

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

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikgeschichte von 1900—1950 (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2).

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

Dr. P. Rubardt: Orgelinstrumente und Flötenwerke (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme (2).

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

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

E. Klemm: Notationskunde I und II (4) — Tabulaturen (1).

Mainz, N. N.: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Musikwissenschaftliche Ü (2) — Musikwissenschaftliches Ober-S (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Instrumentalmusik der Vorklassik (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM voc. (Madrigalchor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).

Privatdozent Dr. G. Massenkell: Die Musik unserer Zeit (1) — Colloquium über Quellen, Aufgaben und Methoden musikgeschichtlicher Forschung (2).

Präl. Prof. Dr. A. Gotttron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelrheinischen Musikgeschichte (2).

Marburg, Prof. Dr. H. Engel: Das Violinkonzert von Mozart bis Brahms (2, vierzehntägig) — Musiksoziologie (2) — Mozarts Opern (1) — S: Ü zur Sozialgeschichte der Musik (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Heinrich Schütz (1) — S: Ü zur Geschichte der Instrumentalmusik (2).

München, Prof. Dr. Thr. Georgiades: Bachs Instrumentalmusik (3) — Ü: Schütz und Luther (für Musikhistoriker und Germanisten) (gemeinsam mit H. Kuhn) (2) — Colloquium für Doktoranden (1, vierzehntägig) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü zur Instrumentenkunde (Orgel und Klavier) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Die Lieder der Troubadours und Trouvères (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlöttner: Musikalisches Praktikum: Palestrinasatz (in Gruppen) (je 2) — Generalbaß (in Gruppen) (je 2) — Vokales Ensemble (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit (in Gruppen) (je 2) — Vertonungen biblischer Historien bis zu H. Schütz (in Gruppen) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü für Anfänger (2).

— *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Geschichte der Musikinstrumente (2).

Münster, Prof. Dr. W. Korte: Das romantische Lied (1) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Europäische Musik im 20. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in die Analyse (2) — Bestimmungs-Ü (2).

Dozent Dr. G. Croll: Musik der Josquinzeit (1) — Haupt-S: Chronologie der Werke Josquins (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Mittelalterliche Quellen zur Geschichte der Orgel (1) — Die Orgel zur Zeit des Michael Praetorius (2) — Harmonielehre für Anfänger, Dreistimmiger Kontrapunkt, Funktionelle Harmonik (je 1) — CM instr., CM voc. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock, Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte von 1750—1800 (2) — Ü über Werke Haydns (2) — Geschichte der russischen Musik (2) — Ü: Analyse musikalischer Kunstwerke (2).

Saarbrücken, Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik der Goethe-Zeit (2) — Haupt-S: Mozart und die Oper (2) — Pros: Das Lied der Goethe-Zeit (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Colloquium (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Die Volksmusik Europas (1) — Pros: Einführung in die Geschichte der Melodie (2).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger: Tonleiter, Intervalle, Dreiklänge, Gehörbildung (1) — Musiklehre für Fortgeschrittene: Funktionelle Harmonielehre (1) — CM voc.: Zeitgenössische Chormusik (2) — CM instr. (2) — Akad. Orchester: J. Chr. Bach, Sinfonie B-Dur; zeitgenössische Musik für Streicher (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blas- und Streichinstrumente (2).

Chr. H. Mahling: Unterweisung für Geiger (6).

K. Marx: Unterweisung für Cellisten (2).

E. Gutsch: Unterweisung für Bläser, Krummhörner, Fiedeln (2).

**Stuttgart.** Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Mozarts Opern (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Elektronische Musikinstrumente in Theorie und Praxis (mit klingenden Beispielen) (2).

**Tübingen.** Prof. Dr. W. Gerstenberg: W. A. Mozart (3) — S: Ü zu Willaerts Madrigalen (2) — Vorkurs zum S: Ü zu Bachs Motetten (2).

Lektor Dr. B. Meier: Collegium gregorianum (3) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt II (2).

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

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

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

Prof. Dr. L. Nowak: Stile und Formen in der Musik zwischen 1500 und 1550 (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Geschichte der slawischen Kirchenmusik (2).

Dozent Dr. W. Graf: Probleme und Methoden der Musikethnologie (2) — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV (2) — Die außereuropäischen Musikinstrumente II (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie II (1).

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

Lektor K. Lerpberger: Harmonielehre II (1) — Formenlehre II (1) — Kontrapunkt II (1).

**Würzburg.** Prof. Dr. G. Reichert: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Hauptzüge der Musik des 20. Jahrhunderts (1) — S: Ü zur Geschichte der Motette (2) — Repetitorium der Musikgeschichte: das 14. Jahrhundert (mit Dr. M. Just) (2) — Formenlehre (mit Dr. M. Just) (1) — CM voc., Akad. Chor (2) — CM instr., Akad. Orchester (2) — CM voc., Madrigalchor (mit Dr. M. Just) (2).

Privatdozent Dr. H. Beck: J. S. Bach, h-moll-Messe und Magnificat (1) — Pros: Bachs Orgelwerke (2).

**Zürich.** Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik im Zeitalter von Bach und Händel (1) — Bachs Goldberg- und Beethovens Diabelli-Variationen (1) — Bartóks Streichquartette (1) — Pros: Notationskunde: Die einstimmige und frühe mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — S: Ü zu Bach und Händel (2) — CM voc.: Werke des 17. Jahrhunderts.

Privatdozent Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik II (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Musik der Eskimo und Indianer (1). — Ü zur Vorlesung (1).

Musikdirektor P. Müller: Pros: Kontrapunkt II (1).

Musikdirektor E. Hess: Probleme der Mozartforschung (2).

Dr. E. R. Jacobi: Verzierungslehre der Barockzeit (1).

## BESPRECHUNGEN

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, herausgegeben von Friedrich Blume. Band 7: Jensen-Kyrie. Mit 80 Bildtafeln, 380 Textabbildungen, 220 Notenbeispielen, 17 Tabellen. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter-Verlag 1958. XXIV Seiten, 1946 Spalten.

In ähnlicher Weise wie die vorausgegangenen sechs Bände zeichnet sich auch der vorliegende siebente Band der MGG in seinen Beiträgen durch eine Fülle und Reichhaltigkeit aus, wie sie in keinem anderen Nachschlagewerk des Faches auch nur annäherungsweise anzutreffen ist. In insgesamt 566 Artikeln werden im Rahmen des genannten Alphabetausschnitts ausnahmslos alle Gebiete musikwissenschaftlicher Forschung erfaßt, mag es sich nun um Beiträge zur allgemeinen Musikgeschichte, zur Musikgeschichte einzelner Städte, Länder oder Völker, zu den verschiedenen Musikgattungen und zur Musikinstrumentenkunde oder um Artikel über bestimmte Sachgebiete sowie über hervorragende Musiker und Musikgelehrte handeln. Der Rezensent sieht sich gänzlich außerstande, selbst in einer weit umfangreicheren Besprechung, als es die vorliegende aus Raumgründen sein kann, der Vielfalt und Weitschichtigkeit des zusammengetragenen Materials gerecht zu werden. Er muß sich darauf beschränken, einige wenige wichtige Gesichtspunkte herauszugreifen und zur Sprache zu bringen.

Die allgemeine Musikgeschichte, um von ihr zuerst zu sprechen, ist im vorliegenden Band mit einer stattlichen Anzahl bedeutsamer Beiträge vertreten. Erwähnt zu werden verdienen zunächst die Artikel über *Jubal* (Blankenburg), von dem nach 1. Mos. 4, 21 „die Geiger und Pfeifer hergekommen sind“, und über *Ktesibios* (Wegner), dem die Erfindung der Wasserorgel zugeschrieben wird. Von den Musikerpersönlichkeiten des zentralen und späten Mittelalters haben u. a. die Theoretiker *Johannes de Grotheo* (Reaney) und *Johannes de Muris* (Bessler) sowie die Komponisten *Johannes de Florentia* (Pirrota) und *Johannes de Limburgia* (Reaney) Aufnahme gefunden. Der Artikel *Johannes de Muris* enthält biographisch mancherlei Neues, dazu eine eingehende kritische Würdigung seiner Verdienste als Theoretiker. Unter den Sachartikeln, in

denen die Musik des Mittelalters behandelt wird, sind erwähnenswert die Beiträge *Jeu parti* (Gennrich), welcher Terminus eine in Frankreich beliebte mittelalterliche Liedgattung bezeichnet, und *Kolmarer Liederhandschrift* (Aarburg). Die Handschrift, die aus den Tagen des frühen Meistergesangs stammt und sich gegenwärtig im Besitz der Staatsbibliothek München befindet, hat eine sehr wechselvolle Geschichte, auf die die Verfasserin ausführlich eingeht. Von den Musikern der Renaissance finden sich aufgeführt die Orgelmeister *Kleber* und *Kotter* (beide Beiträge von Kotterba), die Lautenmeister *Judenkünig* und *Kargel* (beide Artikel von Boetticher) sowie mit je einem ausgezeichneten Beitrag, der ein umfassendes Werk-, Ausgaben- und Literaturverzeichnis enthält, *Josquin Desprez* (Helmuth Osthoff) und *J. de Kerle* (Brennecke). Unter den Theoretikern dieser Epoche begegnen *Keinspeck* (Niemöller) und *Koswick* (Ruhnke). Die Artikel über Komponisten und Theoretiker des Barock sind so zahlreich, daß hier nur auf die wichtigsten hingewiesen werden kann. Hervorgehoben seien die Beiträge über den Orgelmeister *Kerll* (Kaul/Riedel), die Thomaskantoren *Knüpfer* (Serauky) und *Kuhnau* (Riedel), den Liederkomponisten *Krieger* (Helmuth Osthoff) sowie über die Brüder *J. und J. Ph. Krieger* (beide Beiträge von Samuel), dazu die Artikel über den Verfasser der *Musurgia universalis*, *A. Kircher* (Stauder), die Generalbaßtheoretiker *Kellner* (Hans Haase) und *Kirnberger* (Georg von Dadelsen) sowie über den Organisator der ersten Berliner Liederschule *Chr. G. Krause* (Becker). Von den Musikern der Klassik und Romantik sind mit einem Artikel bedacht der als Violinkomponist und erster Direktor der neugegründeten Berliner Musikhochschule bedeutsame *Jochim* (Boetticher), die als Kompositionslehrer in Berlin tätigen *B. J. Klein* und *Kiel* (beide Artikel von Sietz), der heute nur noch als Verfasser des Freischütz-Librettos bekannte *Kind* (Pfannkuch) und der als kaiserlicher Hofkomponist in Wien wirkende *Kozeluch* (Wessely), ferner die Theoretiker *J. J. Klein* (Ruhnke) und *J. H. Knecht* (Reichert) sowie der Musiklexikograph *H. Chr. Koch* (Eggebrecht). Unter den Musikern der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart haben einen Artikel erhalten die gemäßigt-modernen Komponisten *Kaminski*

(Samson), *Karg-Elert* (Sietz), *Knab* (Wegener) und *von Knorr* (Valentin), ferner die Avantgardisten *Jolivet* (Fédorov), *Klebe* und *Krenek* (beide Beiträge von Wörner), endlich der Russe *Khatschaturian* (Waldmann), der Finne *Kilpinen* (Ringbom), der Ungar *Kodály* (Szabolcsi) und der Österreicher *Korngold* (Pfannkuch).

Neben den zahlreichen Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte ist im vorliegenden Band eine Anzahl von Artikeln enthalten, welche die Musikpflege einzelner Städte, Länder oder Völker zum Inhalt haben. So finden sich Beiträge über *Karlsruhe* (Freudenberger), *Kassel* (Brennecke/Engelbrecht), *Köln* (Kahl), *Königsberg* (Engel), *Kopenhagen* (Lunn) und *Krakau* (Feicht). Desgleichen begegnen Artikel über *Jüdische Musik* (Avenary, Gerson-Kiwi, Pinthus) und *Koptische Musik* (Ménard), ferner über *Jugoslawien* (Cvetko, Djuric-Klajn u. a.) und *Kanada* (Kallmann).

Unter den verschiedenen Musikgattungen ist es die Kirchenmusik, auf die die meisten Artikel entfallen. Gleichermaßen für die katholische wie auch für die evangelische Kirchenmusik von Interesse sind die Beiträge *Kyrie* (Stäblein) und *Kantional* (Adrio/Forchert). Im Artikel *Kyrie* geht der Verfasser zunächst auf die Vorgeschichte dieses ursprünglich im weltlichen und geistlichen Bereich, d. h. im byzantinischen Kaiserkult und in der byzantinischen Kirche verwendeten Terminus ein und beschäftigt sich darauf mit den formalen und stilistischen Eigentümlichkeiten der Kyriemelodien. Der Terminus *Kantional*, der sich zuerst in Böhmen und Mähren nachweisen läßt, bezeichnet, wie aus dem Artikel hervorgeht, innerhalb der katholischen Kirchenmusik unterschiedslos jede geistliche Musikhandschrift, innerhalb der evangelischen Kirchenmusik hingegen eine Sammlung mehrstimmiger Choralbearbeitungen, die im „Kantionalstil“, d. h. im Satz Note gegen Note geschrieben sind. Von den vornehmlich für die katholische Kirchenmusik wichtigen Artikeln verdienen die Beiträge *Jesuiten* und *Kartäuser* genannt zu werden, in denen die bisher in MGG veröffentlichten Artikel über die kirchlichen Ordensgemeinschaften und ihre Musikpflege ihre Fortsetzung finden, ferner die Beiträge über das Augustinerchorherrenstift *Klosterneuburg* (Badura-Skoda) und über das Benediktinerstift *Kremsmünster* (Kellner). Im Mittelpunkt des Artikels *Johannes XXII.*

(*Harder*) steht die *Constitutio* von 1324, jene berühmte liturgische Verordnung, in der sich der Papst gegen die Verweltlichung der Kirchenmusik seiner Zeit gewendet hat. Aus der Reihe der Forscher, die sich auf dem Gebiet der Gregorianik einen Namen erworben haben, begegnen *D. Johnner*, *P. B. de Jumilhac* und *A. Kienle* (alle drei Beiträge von Irtenkauf), ferner *U. Kornmüller* (Scharnagl), der Autor eines Lexikons der katholischen Kirchenmusik. Von den hauptsächlich für die evangelische Kirchenmusik bedeutungsvollen Artikeln ist der Beitrag *Kantorei* (Schaal) nennenswert, in dem der Verfasser die Geschichte dieser Institution bis in das Mittelalter zurückverfolgt, ihre Blüte während der Reformationszeit darlegt und eine Übersicht über die namhaften Kantoreien der Gegenwart gibt. Ferner sind zwei Kirchenlieddichter mit je einem Artikel bedacht, *Jonas* (Fornaçon), der Mitarbeiter Luthers und Autor des noch heute gesungenen Choral „*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*“ und *Knorr von Rosenroth* (Ameln), der pietistische Liedsänger und Autor des noch gegenwärtig lebendigen Choral „*Morgenglanz der Ewigkeit*“. Endlich finden sich mit je einem Artikel aufgeführt *Keuchenthal* (Ameln), der Herausgeber eines der reichhaltigsten und vollständigsten Gesangbücher des Reformationsjahrhunderts, und *Kümmerle* (Blankenburg), der Autor einer Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik.

Die Musikgattung der Oper wie auch die Musikgattung der Operette tritt nicht in Sachartikeln, sondern ausschließlich in Personenartikeln in Erscheinung. Unter den Opernkomponisten erfahren eine eingehende Würdigung die Barockmeister *Jommelli* (Mondolfi), *Keiser* und *Kusser* (beide Beiträge von Becker) sowie der Singspielkomponist der Biedermeierzeit *Kreutzer* (Rehm). Von den Vertretern der leichten Muse haben Aufnahme gefunden: *Jessel*, *Kalman*, *Kollo* und *Künneke* (alle vier Beiträge von Nick).

Schließlich sind unter den Beiträgen zu den einzelnen Musikgattungen noch die Artikel *Kammermusik* (Wirth) und *Jugendmusik* (Schaal) bemerkenswert. Im Artikel *Kammermusik* verdienen namentlich die Ausführungen über die deutsche und außerdeutsche Gegenwartsentwicklung Beachtung. Auch im Artikel *Jugendmusik* wird neben der deutschen Jugendsingbewegung der außerdeutschen Parallelerscheinung große Aufmerksamkeit geschenkt, darüber hinaus ist eine

umfangreiche Bibliographie beigefügt. Im Zusammenhang mit der Jugendmusik muß der Volkstanz genannt werden, der ebenso wie jene der Pflege völkischen Brauchtums dient. Er hat in den Artikeln *Jig* (Dean-Smith), *Jota* (Marius Schneider) und *Krakowiak* (Sobieski) Berücksichtigung gefunden. Desgleichen gehört an diese Stelle der Artikel *Jodeln* (Wiora). In ihm werden die europäischen und außereuropäischen Phänomene dieses eigenartigen, auf beständigem Registerwechsel beruhenden textlosen Singens untersucht und verglichen.

Eine Reihe von Beiträgen, die zum Teil einen sehr beträchtlichen Umfang aufweisen, ist der Musikinstrumentenkunde gewidmet. Hervorgehoben zu werden verdienen die Artikel *Klarinette* (Stauder, Hickmann, Becker), *Klavier* (Riedel, Neupert, Jung/Unverricht), *Kontrabaß* (Dräger) und *Krummhorn* (Berner), ferner die Beiträge *Klappern* (Hickmann) und *Koto* (Eckardt), mit welchem Terminus die japanische Wölfbrettzither bezeichnet wird. Alle Artikel sind reich illustriert, namentlich die Beiträge *Klarinette* und *Klavier*, zu denen neben vielen Textabbildungen je drei Bildtafeln gehören. Von namhaften Instrumentenbauern, die einen Artikel erhalten haben, seien genannt der Lübecker Orgelbauer *Kemper* (Rössler), der Bonner Orgelbauer *Klais* (Klotz), die rheinische Orgelbauerfamilie *König* (Reuter) und die in Tirol beheimatete und durch acht Generationen nachweisbare Geigenbauerfamilie *Klotz* (Senn).

Dem Artikel *Klavier* schließen sich an die Beiträge *Klavierauszug* (Schaal), *Klaviermusik* (K. von Fischer, Literaturverzeichnis von Pfannkuch) und *Klavierspiel* (Hering, Verzeichnis der Unterrichtswerke von H. Haase). Der Artikel *Klaviermusik* vermittelt in zehn Abschnitten einen Überblick über die Geschichte dieser Musikgattung vom 14./15. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Im Artikel *Klavierspiel* gelangt in drei Abschnitten die Entwicklung der Spieltechnik zur Darstellung; seinen besonderen Wert erhält der Beitrag durch die umfassende Bibliographie der Schulwerke und Etüdensammlungen. Von hervorragenden Klavierkomponisten und -pädagogen, die mit einem Artikel vertreten sind, seien erwähnt: *Jensen*, *Kalkbrenner*, *Kirchner*, *Klengel*, *Kuhlau* und *Kullak* (alle sechs Artikel von Sietz). Außer den Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte, zur Musikgeschichte einzelner

Städte, Länder oder Völker, zu den verschiedenen Musikgattungen und zur Musikinstrumentenkunde enthält der siebente Band eine Reihe ausgezeichnetener Sachartikel. Unter ihnen ist an erster Stelle der Artikel *Klassik* (Blume) zu nennen. Er hat, insofern er die Frage zu beantworten sucht, was in der Kunst im allgemeinen wie auch in der Musik im besonderen unter diesem Begriff zu verstehen sei, grundlegende Bedeutung. In einer groß angelegten Überschau gibt der Verfasser zunächst eine Wesensbestimmung der Klassik und des Klassischen, nimmt darauf eine Abgrenzung zwischen Klassik und Romantik vor und wendet sich schließlich der musikalischen Klassik im engeren Sinne zu, der er eine ausgedehnte Detailuntersuchung widmet. Der Artikel *Klassik* gehört in gleicher Weise wie der Artikel *Barock*, der von demselben Verfasser stammt und der nahezu den gleichen Umfang aufweist, zu den Prunkstücken der Enzyklopädie. Des weiteren sind hier vor allem Beiträge wie *Konzert*, *Konzertwesen*, *Kapelle* und *Konservatorium* zu erwähnen, in denen eine ausführliche geschichtliche Darstellung gegeben wird. Der Artikel *Konzert* (Boyden, Adrio/Forchert, Engel) gliedert sich in drei Abschnitte, von denen der erste einer terminologischen Betrachtung, der zweite dem Vokalkonzert und der dritte dem Instrumentalkonzert vorbehalten ist. Im Beitrag *Konzertwesen* (Schaal) verfolgt der Verfasser die Geschichte öffentlicher musikalischer Aufführungen von den dramatischen Darbietungen der Antike und den liturgischen Spielen des Mittelalters über die Musikveranstaltungen der Zünfte des 15./16. Jahrhunderts und der *Collegia musica* des 17./18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Im Artikel *Kapelle* (Ruhnke) weist der Verfasser zunächst auf die Doppelbedeutung dieses Terminus im Mittelalter (*cappella* = Körperschaft 1. von Geistlichen, 2. von Musikern) hin und schildert sodann die Entwicklung dieser Institution bis zu ihrem Übergang in das Orchester. Der Beitrag *Konservatorium* (Schaal) enthält eine sehr detaillierte Überschau über alle namhaften musikalischen Ausbildungsstätten Europas und Außereuropas. In die Reihe der ausgedehnten Sachartikel gehören ferner die Beiträge *Kanon* und *Kantate*. Der Artikel *Kanon* (Stöhr, Nettel, Blankenburg) umfaßt drei Teile; der erste handelt vom Kanon in der byzantinischen Liturgie, in der er eine Anzahl von Lobpreishymnen bezeichnet, der

zweite vom Kanon in der Musik der Naturvölker, in der er die einfachste Form der Imitation bedeutet, der dritte vom Kanon in der abendländischen Mehrstimmigkeit. Bemerkenswert ist namentlich der dritte Teil des Beitrages, der an Hand sehr anschaulicher Tabellen einen ausgezeichneten Einblick in die Technik und Formen des altniederländischen Kanons gewährt. Im Artikel *Kantate* (Engel, Hücke, Launay/Wallon, Feder, Schaal) gelangt im ersten Abschnitt die italienische Kantate bis Händel, im zweiten die italienische Kantate im 18. Jahrhundert, im dritten die französische Kantate im 18. Jahrhundert, im vierten die protestantische Kirchenkantate und im fünften die Kantatenentwicklung im 19./20. Jahrhundert zur Darstellung. Unter den fünf Abschnitten verdient vor allem der vierte Aufmerksamkeit, der allein nahezu den Umfang der übrigen vier erreicht und in dem die verschiedenen Arten wie biblische Kantate, Choralkantate, Odenkantate usw. einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden. Endlich verdienen an dieser Stelle Erwähnung der überaus kenntnisreiche Beitrag *Komposition* vom Verfasser des Artikels *Improvisation* (Ferland, umfassendes Lehrschriften- und Literaturverzeichnis von H. Haase), der mit zahlreichen Theoretikerzeugnissen und Notenbeispielen ausgestattete Beitrag *Kontrapunkt* (Palisca) sowie die hervorragenden Artikel *Konsonanz — Dissonanz* (Winckel, Wellek, Dahlhaus) und *Kadenz und Klausel* (Pfannkuch).

Schließlich und zuletzt hat im vorliegenden Band auch eine Reihe von namhaften Musikern (gemeint sind hier vor allem reproduktive Künstler) und Musikgelehrten Berücksichtigung gefunden. Beachtung verdienen noch die Beiträge über *Gottfried Keller*, *Heinrich von Kleist* und *Theodor Körner* (alle drei Artikel von Heim) sowie *Klopstock* (Wodtke). In ihnen wird das Verhältnis der Dichter zur Musik dargelegt, darüber hinaus jeweils eine Übersicht über jene Dichtungen geboten, die eine Vertonung erfahren haben. Nicht vergessen seien die Artikel über *Immanuel Kant* (Henrich) und über den Hegelianer *Köstlin* (Dahlhaus), aus dessen Feder eine ästhetische Abhandlung über *Wagners Ring* (1877) stammt. Die harmonikale Denkweise, die im Makrokosmos und im Mikrokosmos die gleichen mathematischen Gesetzmäßigkeiten wie in der klingenden Musik walten sieht, gelangt zum

Ausdruck in den fleißigen Beiträgen über *Kepler* und *Hans Kayser* (beide Artikel von R. Haase).

Der vorliegende siebente Band schließt sich nach Inhalt, Anlage und Ausstattung den vorausgegangenen sechs Bänden würdig an. Er trägt seinen Teil zu dem hohen wissenschaftlichen Ansehen bei, welches die Enzyklopädie im Fach und über die Fachgrenzen hinaus seit Jahren im In- und Ausland genießt. Heinrich Hüschen, Köln

Proceedings of the Royal Musical Association. 86. Session 1959/60. London 1960. 122 S.

Die sieben, diesmal nur der englischen Musikgeschichte gewidmeten, etwa gleichlangen Vorträge dieses Bandes führen vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Fr. L. Harrison berichtet, unter gelegentlicher Bezugnahme auf eigene Veröffentlichungen, über *Rota and Rondellus in English Medieval Music*. Beide Formen seien zwischen 1250 und 1350 fast ausschließlich von englischen Meistern entwickelt worden. Es folgen Beispiele für ihre Anwendung im Conductus, den Alleluja-responsorien und im Motett. Im Sommerkanon wird eine Kombination von Rota, Rondellus und Motett angenommen. Während der Rondellus verschwindet (nur um 1440 taucht er einmal auf), geht die Rota, deren erstes weltliches Beispiel „*Ah robyn*“ von W. Cornish jun. sei, ihren Weg weiter bis zu dem „*extreme of contrapuntal dexterity*“, Rob. Wilkinsons Credo im Eton Chorbuch. — Dem „*Goldenen Zeitalter*“ gelten drei Vorträge. F. W. Sternfeld (*The Use of Song in Shakespeare's Tragedies*) versucht, unter vergleichender Heranziehung der Shakespeare-Quarto- und -Folioausgabe, vorzugsweise am *Hamlet* (Lieder der Ophelia) und *Othello* (Lied von der Weide) nachzuweisen, daß trotz scheinbarer Ausnahmen auch Shakespeare von dem zeitgemäß belegten Brauch nicht abgewichen sei, daß „*a nobleman should not display his accomplishments in public*“, daß also öffentliches Singen nur „*attendants and minstrels*“ zugestanden war. — mit dem *English Anthem 1580—1640* beschäftigt sich P. Le Huray. Die Komponisten dieser, z. T. unvollständig überlieferten Werke, von denen die Hälfte in Versform verläuft, gehörten zum größten Teil der Chapel Royal oder St. George in Windsor an, dem „*very centre of the cathedral tra-*

dition in prerestoration times". Dann werden die Unterschiede zwischen Church Anthem und Sacred Madrigal in Besetzung, Rhythmik und Harmonik auseinandergesetzt. — J. Spinks Vortrag betrifft *English Cavalier Songs, 1620—1660*. Unter Cavaliers versteht er „the most important song-writers of the period . . . and their performing and listening public“. Der Einfluß Italiens auf die englische Monodie sei gering, sie sei viel mehr in der Masque entwickelt worden, die „a loud, clear, heroic musical declamation“ verlangte. Dann werden ihre einzelnen Ausprägungen besprochen: *Chamber ayres* (H. Lawes), *Masque songs* (W. Lawes, als erster Lanier 1613), *Play songs* und *Dialogues*. Es folgen Ausführungen über den Charakter und Inhalt der Texte, Prosodie, Wort-Tonverhältnis und Form. — Über die *Operas of Stephen Storace* berichtet R. Fiske. Storace (geb. 1762, nicht 1763; seine Schwester Ann, geb. 1765, nicht 1766), der in den *Equivoci* wohl die erste Shakespeare-Oper schrieb und den stärksten Theaterinstinkt unter seinen englischen Kollegen hatte, die Volloper anstrebte und aus seiner persönlichen Verbindung mit Mozart Nutzen zu ziehen wußte, „introduced the Viennese classical style into our theatres, introduced the ensemble with action and the extended finale into our operas“. — J. A. Westrup versucht, Licht in Einzelheiten von Elgars *Enigma* zu bringen. Schon der Charakter des Themas ist umstritten, Elgar, von je zu Mystifikationen neigend, spricht von dem „dark saying“ des kurzen Gebildes, über dem „another and larger theme“ gelagert sei, das, durch das Ganze gehend, nicht gespielt werde. Dann wird unter interessanten Hinweisen auf Elgars Arbeitsweise der Versuch einer Feststellung der Personen unternommen, deren Porträt die einzelnen Variationen gewidmet sein sollen. Resultat dieser mehr innerenglischen Untersuchung: „The Enigma remains an enigma“. — Dem *Jazz since 1945* widmet Ch. Fox vorwiegend historisch fundierte Feststellungen über Ausbreitung, Rhythmik, Harmonik, auch den schöpferischen Anteil der Weißen und Farbigen, die wachsende Internationalität und Konzertsfähigkeit und die gegenseitige Beeinflussung mit der Kunstmusik. Alle Beiträge haben wissenschaftliches Niveau. Ihrem Charakter als Vorträge entsprechend ist wohl manches etwas zu konzentriert geraten; auch sähe man gern die

bei den Sitzungen praktisch vorgeführten Beispiele in Notenform vor sich, zumal sie fast ausnahmslos handschriftlichen Quellen entstammen, auf deren genaue Zitierung offener Wert gelegt wird. Diskussionen scheinen diesmal nicht stattgefunden zu haben. Reinhold Sietz, Köln

Bence Szabolcsi: Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest: Corvina 1959. 317 S. Auslieferung für Deutschland: Bärenreiter.

Das Buch ist in folgende 10 Kapitel eingeteilt: 1. Die Welt der primitiven Melodie: Vom Tonfall zur Pentatonik. 2. Die Melodienwelt der alten Hochkulturen: Von der Pentatonik zur Diatonie. 3. Die Frühzeit der europäischen Dur-Melodie. 4. Die Melodienwelt der großen Diatonie. 5. Die Melodik des Barocks. 6. Die Geburt des Rokoko. 7. Die klassische Melodie. 8. Die romantische Melodie. 9. Die Melodik der romantischen Opernbühne. Spätromantik. 10. Die moderne Melodie.

Absichtlich werden hier die Titel der verschiedenen Kapitel, denen 200 Seiten gewidmet sind, mitgeteilt, denn schon hieraus kann man ersehen, welches fast unabsehbare Melodienrepertoire der Autor sich zum Studienobjekt gewählt hat. Ein Repertoire, das, insoweit es von Spezialisten in bestimmten Teilen untersucht wurde, nicht selten Anlaß gab zu nur vorsichtig geäußerten Hypothesen, und dessen Untersuchung oft nur zu einem vorläufigen Erkennen der Probleme führte. Denn der Sachverständige wird zugeben müssen, daß an und für sich schon fast jedes Kapitel ein jahrelanges Spezialstudium verlangt. Jedem dieser Kapitel durchschnittlich nur 20 Seiten zu widmen, fordert eine Beherrschung des Stoffes, des Melodienmaterials und dessen Literatur und außerdem ein schöpferisches Kombinationsvermögen, daß man erstaunt ist, wenn jemand sich berufen fühlt, auf diese Weise eine Geschichte der Melodie zu schreiben. Durch die Wahl des Titels legt der Autor jedoch dieser „Geschichte der Melodie“ Beschränkungen auf. Seine Absicht war es, „Bausteine“ für eine derartige Geschichte zu versammeln. Aber verstehen wir auf historisch-wissenschaftlichem Gebiet hierunter nicht an erster Stelle die Publikation von bisher unbekanntem Material und die Verarbeitung dieses Stoffes? Der Autor hat

auf jeden Fall sein Buch nicht in diesem Sinne geschrieben. Er legt eine große Belesenheit an den Tag, weiß den Stoff und die verschiedenen Ansichten, die in der von ihm reichlich studierten Literatur vertreten werden, zu kombinieren und gebraucht diese Literatur als Basis für seine Betrachtungen über die „Melodie“ in ihrer historischen Evolution. Der Nachteil ist, daß der Autor von den von ihm gewählten Führern abhängig ist, und dadurch auch abhängig von dem Umfang der von ihm studierten Literatur. Zwangsläufig wird damit das Wissen und die Einsicht in die Materie begrenzt und wird der Fachmann, der voll Erwartung und Interesse dieses Buch mit „Bausteinen“ aufschlägt, bald diese Begrenzung und Abhängigkeit gewahr werden. Ich glaube nicht, obwohl das Wort „Bausteine“ es vermuten läßt, daß der Autor dieses Werk für den Fachmann in der Ethnomusikologie, den Mediaevisten, den Volksliedspezialisten bestimmt hat. Ebensovienig kann es wohl seine Absicht gewesen sein, ein Lehrbuch der Geschichte der Melodie zu schreiben, denn dafür ist die Ausführung didaktisch nicht deutlich genug, und es wird zu wenig nach den Ursachen, den Eigenarten und der Evolution der verschiedenen Melodienidiome gesucht. Doch muß festgestellt werden, daß das Buch, trotz seiner Lakunen und einer gewissen Oberflächlichkeit, für Musiker, die sich näher mit der Geschichte der Melodie befassen wollen, sehr lesenswert und instruktiv ist.

Nach dem oben Gesagten scheint es mir nicht notwendig zu sein, näher auf die Details des Werkes einzugehen. Doch fordert der Anhang von ca. 100 Seiten unsere Aufmerksamkeit. Von diesen Kapiteln ist das erste „*Sprache und Melodie*“ (siehe auch S. 10 bis 14) von geringer Bedeutung. In den hierauf folgenden Kapiteln ziehen jedoch einige auffallende neue Einsichten die Aufmerksamkeit auf sich. Am meisten scheint der Autor sich für die „Musikgeographie“ zu interessieren, zweifellos ein Objekt der Musikwissenschaft, das ebenso anziehend wie „fragil“ ist: die Behandlung dieses Stoffes setzt eine fast geniale Sachverständigkeit voraus.

Leider ist das Buch schwer zu benützen, da Register fehlen. Was kann der Grund für diese immer häufiger werdende Nachlässigkeit sein?

Joseph Smits van Waesberge, Amsterdam

Anthony Baines: *Bagpipes. Occasional Papers on Technology* 9. Pitt Rivers Museum, University of Oxford. Oxford University Press 1960. 140 S. und 15 Taf.

Der bekannte englische Instrumentenkundler bestätigt mit dieser Monographie über die Sackpfeife seinen Ruf als einer der besten Kenner der Holzblasinstrumente und ihrer Geschichte, über die er 1957 ein Standardwerk veröffentlicht hat. Der Sackpfeife gilt sein besonderes Interesse; sein Museum in Oxford besitzt die vermutlich größte Sammlung dieser Volksmusikinstrumente, viele Bilder, Noten und Schallplatten. Baines ist nicht nur ein hervorragender Kenner des Instruments, seiner Geschichte und Fabrikation, er sammelt auch dessen Musik und weiß die Instrumente zu spielen. Diese tiefgreifende Sachkenntnis und die allenthalben spürbare Liebe des Autors zum Gegenstand seiner Untersuchung hebt diese über die früheren Darstellungen von Balfour, Manson, Schlesinger, Grattan Flood, Cocks, Brömse, Winternitz u. a.

Das erste Kapitel definiert den Dudelsack als Instrumententyp in seinen verschiedenen Erscheinungs- und Herstellungsformen an Hand der einzelnen Bauteile und ihrer mannigfaltigen Abwandlungen. Die weiteren Kapitel behandeln dann die verschiedenen Dudelsacktypen nach Entwicklungsphasen und Verbreitungsgebieten, wobei die 34 Instrumente der Oxforder Sammlung eingehend besprochen und analysiert werden. Jedes dieser Stücke ist in guter Abbildung auf den Tafeln wiedergegeben, Zeichnungen mit Details, Notenbeispiele und Verbreitungskarten finden sich im Text, der auch alle Maße genau verzeichnet. Belege aus anderen Sammlungen und aus der Literatur sind angeführt. Der Dudelsack gehört zu den ältesten heute gebräuchlichen Instrumenten in Europa, interessant durch die Fülle der Typen, durch das Nebeneinander archaischer und entwickelter Formen, durch das Festhalten an der überlieferten Gestalt, durch die Beschränkung auf die ländlichen Volksschichten, speziell die Hirten, und durch eine sehr selbständige Gattung darauf gespielter Weisen. Daß die jüngeren Instrumente in Italien und Westeuropa in den Spielrohren Doppelblattmundstücke, in den Bordunrohren aber Klarinettenmundstücke mit einfachem Rohrblatt haben, entspricht der allgemeinen Entwicklung der Rohrblattinstrumente. Die ost- und südosteuropäischen wie die orientalischen

Sackpfeifen haben nur Klarinettenmundstücke. Eine ägyptische Terrakottafigur der hellenistischen Epoche zeigt einen Dudelsackspieler, der zugleich Panpfeife bläst. Die Sackpfeife, mit einem Blasebalg versehen, hat nur ein einziges Rohr, das offenbar als Bordun zu der Panpfeifenmelodie gebraucht wird. Sachs glaubt allerdings, daß er mit dem Windsack die unteren Panpfeifenrohre anbläst, doch ist diese Deutung wenig glaubwürdig. (*Die Musikinstrumente des alten Ägypten*, 1921, und *History of Musical Instruments*, 1940.) Auch die indischen Vorkommen der Sackpfeife zeigen diese ausschließlich als Borduninstrument, wobei sogar die Grifflöcher der mehrtönigen Melodierohre durch Wachspropfen bis auf den gewünschten Bordunton verschlossen werden. Eine solche Praxis beweist die Übernahme des Instruments aus einer anderen Kultur, in der die Sackpfeife als Melodieinstrument verwendet wurde. Das alles spricht für eine Entstehung des Instruments im westlichen Asien bzw. im Raum um das östliche Mittelmeer sowie dafür, daß die Sackpfeife ursprünglich nur begleitendes Borduninstrument war. Gestützt wird diese Annahme, wie B. ausführt, durch die Tatsache, daß sich in der gesamten antiken Literatur keine Hinweise auf den Dudelsack finden. Als Bettlerinstrument, wie heute noch in Indien und Nordafrika gebraucht, fand man ihn nicht der Beachtung würdig. Erst mit der Entwicklung zum Melodieinstrument, mit und ohne Bordunrohre, wird er zum Musikinstrument im eigentlichen Sinne und zum Lieblingsinstrument der Hirten. Das lautstarke quäkende Freiluftinstrument wird durch Einführung der Oboenrohre in Westeuropa und Italien im Klang wesentlich verfeinert und in der Form der französischen Musette im 17. Jahrhundert zum Favoritinstrument in den Schäferspielen der aristokratischen Gesellschaft. Mit dieser verschwand auch jener Instrumententyp, und es blieb das Bauerninstrument, dessen wichtigste Verbreitungszentren heute Irland, Schottland, Spanien und Südosteuropa sind. Die Entwicklung der verschiedenen Typen ist bei B. jeweils den entsprechenden Kapiteln und Abschnitten vorangestellt. Eine zusammenfassende Darstellung der Geschichte der Sackpfeife und ihrer Musik fehlt. Doch kann sie dem Werk entnommen werden, wenn man es aufmerksam liest. Über die Musik der Sackpfeifen hätte man gern

noch etwas mehr gefunden. Doch hätte das wohl den gegebenen Rahmen einer technologischen Untersuchung gesprengt.

Fritz Bose, Berlin

Raymond Russell: *The Harpsichord and Clavichord. An Introductory Study*. London: Faber and Faber 1959. 208 S., 103 Bildtafeln.

Auf dem Titelblatt fügt der Verfasser seinem Namen die Bezeichnung „F. S. A.“ bei (Fellow of the Society of Antiquaries). Das englische Wort „Antiquary“ bezeichnet in gleicher Weise einen Altertumskenner, -forscher und -sammler. Alle drei Bezeichnungen gelten — hinsichtlich der besaiteten Tasteninstrumente — in gleichem Maße für Russell, der ein geschichtliches Werk vorlegt und darin vor allem die für Cembalo und Clavichord wichtigste Periode, von ca. 1500 bis ca. 1800, behandelt. Einem Anfangskapitel über Cembalo, Virginal, Spinett und Clavichord, mit wichtigen Feststellungen über die Zeit vor 1500 sowie über Terminologie, Bauart, Saitenlänge und Klaviaturlänge, steht ein Schlußkapitel über das 19. Jahrhundert gegenüber, das den Leser bis zu der Episode am Anfang der achtziger Jahre führt, welche Russell als Beginn der Entwicklung des modernen Cembalos ansieht: der Ausleihung eines 1769 von Pascal Taskin gebauten — und heute im Besitz von Russell befindlichen — Instruments von Taskins Familie durch die Pariser Klavierfirma Erard, zur Verwendung als Muster für den Bau eines neuen Modells. (Dieses letzte Kapitel ist eine dem Zweck des Buches angepaßte Zusammenfassung der wertvollen Arbeit Russells über das Thema *The Harpsichord since 1800*, erschienen in den Proceedings der Royal Musical Association, London 1955/56, S. 61 ff.) Die dazwischenliegenden sieben Kapitel sind nach Ländern gegliedert, wobei verständlicherweise der angelsächsische Raum (Großbritannien, Irland und Nordamerika) mit fast einem Drittel der Seitenzahl den Löwenanteil innehat. Am Ende jedes dieser Kapitel werden in einem Schlußabschnitt über „*Decoration*“ die künstlerisch und kulturell so bedeutsame Ausführung und Ausschmückung der Instrumente als Möbelstücke behandelt.

Dem Haupttext (124 S.) sind 18 Anhangskapitel (84 S.) beigegeben, die eine Fülle von großenteils schwer zugänglichem, bei-

nahe unbekanntem, höchst aufschlußreichem Material enthalten, wie z. B. den vollständigen (ins Englische übertragenen) Text der 1775 in Rom anonym erschienenen Schrift über das „*Cembalo Angelico*“ mit zugehöriger Abbildung (*Lettera dell'Autore del Nuovo Cembalo Angelico inventato in Roma*), die bisher weder in der einschlägigen Fachliteratur noch in den Nachschlagewerken (MGG, Grove) erwähnt worden war. Es handelt sich hierbei um Gedankengänge und Versuche, die charakteristisch sind für die Übergangszeit zwischen dem klassischen Cembalo des Barocks und dem neu aufgekomenen Hammerklavier („*Cembalo a martelli*“ damals in Italien genannt!), dessen technische und klangliche Nachteile der unbekannte Schreiber aufzählt. Diese instruktiven Ausführungen dürften auch geeignet sein, die Gründe für J. S. Bachs Ablehnung des frühen Hammerklaviers erneut und im einzelnen zu beleuchten.

Eine mit nützlichen Erläuterungen versehene Liste von Sammlungen früher Tasteninstrumente, eine gründliche Fachbibliographie sowie ein ausführlicher Index erhöhen den Wert des Buches. Besondere Hervorhebung aber verdienen die Abbildungen, die eine Auswahl aus mehreren hundert eigens für das vorliegende Werk gemachten Aufnahmen darstellen und zu 85 Prozent erstmals reproduziert worden sind. Unter den insgesamt fünfundsiebzig Instrumenten, in prachtvollen Außen- und Innenaufnahmen wiedergegeben, ist die private, im Laufe von zwanzig Jahren zusammengetragene Sammlung des Verfassers mit elf erlesenen Stücken aus dem 16. bis 18. Jahrhundert vertreten.

Mit Recht weist Thurston Dart in seiner Besprechung des Buches (*Music & Letters*, 1960, S. 57 f.) die allzugroße Bescheidenheit des Autors zurück, der sein Buch nur eine *Introductory Study* nennt, während wir es tatsächlich mit viel mehr zu tun haben, nämlich mit einem wichtigen Werk, das seine Entstehung jahrelangen Studien und Reisen sowie wiederholten Um- und Überarbeitungen verdankt, welches dem Kenner und auch dem Liebhaber eine Menge neuen Materials und neuer Tatsachen in vorzüglich gesichteter Zusammenstellung bietet. Es ergänzt in idealer Weise die im Jahre 1956 von Donald H. Boalch unter dem Titel *Makers of the Harpsichord and Clavichord 1440 to 1840* veröffentlichte Arbeit (beide Autoren haben sich gegenseitig bei der Fertigstellung ihrer

Werke unterstützt). In der Einführung erwähnt der Verfasser ein früher für sein Buch geschriebenes, ziemlich ausführliches Kapitel über das moderne Cembalo und Clavichord, das er aber später doch nicht zum Druck gegeben habe, weil er den modernen Bau dieser Instrumente als noch im Zustand der Jugend („*adolescence*“) und, wie er hoffe, deswegen als im Zustand des Wechsels befindlich betrachte. Der Umstand, daß der Inhalt des jetzt vorliegenden Bandes sich nur auf sichere historische Tatsachen stütze, gereiche daher wohl seiner Gültigkeitsdauer zum Vorteil.

Wer die aufschlußreiche Liste der Ruckersinstrumente aus der Feder Russels in Grove's Dictionary (Bd. VIII, S. 304 ff.) kennt, ferner das mit großem Verständnis zusammengestellte Büchlein über *Early Keyboard Instruments* im Victoria and Albert Museum (London 1959), wird auf zuverlässige Arbeit auch bei dieser ersten größeren Buch-Veröffentlichung des Verfassers vorbereitet sein. Höchst produktiv wirkt sich die strenge Wissenschaftlichkeit aus, mit welcher der Autor so manche überlieferten Gerüchte und Legenden kritisch sichtet und dabei in fast allen Fällen einer echten neuen Schau zum Durchbruch verhilft, so z. B. bei dem sogenannten Bachflügel, oder den angeblich von Händel gespielten Instrumenten, aber auch bei den Hamburger Cembalo- und Clavichordbauern Hass Vater und Sohn, deren Bedeutung für die Entwicklung der besaiteten Tasteninstrumente in Deutschland diejenige der Silbermanns überragen dürfte, trotz des Glorienscheins, der den Namen der letzteren umgibt.

Die dem Verfasser eigene soziologisch-historische Betrachtungsweise fördert viele neue Aspekte und Erkenntnisse zutage: wie in den meisten Künsten und Wissenschaften war auch im Bau besaiteter Tasteninstrumente Italien zunächst allen anderen europäischen Ländern weit voraus gewesen, und wir besitzen daher bereits aus dem 16. Jahrhundert noch verhältnismäßig viele italienische Instrumente (oder Kopien italienischer Originale). Bemerkenswert sind z. B. auch die leichtere Bauart der Instrumente in Italien im Vergleich zu anderen Ländern und das völlige Fehlen des 16-Fuß-Registers. Obwohl das letzte Instrument vor der modernen Renaissance des Cembalos in Italien gebaut wurde (ein Spinett aus dem Jahre 1839 von Alessandro Riva in Bergamo), war man in dem Land, in welchem die menschliche

Stimme und die Geige als die normalen Mittel des musikalischen Ausdrucks galten, an einer besonderen Entwicklung des Cembalos nicht so interessiert wie nördlich der Alpen. (Ähnlich verhielt es sich auf der iberischen Halbinsel, wo die Gitarre die Stellung der Violine einnahm.)

Russell sieht die Geschichte des Cembalobaus in Europa als die Geschichte zweier verschiedener, grundlegender Schulen: die eine entwickelte sich mit voneinander unabhängigen aber ähnlichen Methoden in Italien und auf der iberischen Halbinsel; die andere — von Italien inspiriert — ging als niederländische nationale Schule von der großen Hafenstadt Antwerpen aus, wo seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts alle Arten des Handwerks blühten und seit dem Ende dieses Jahrhunderts auch Instrumentenbauer wirkten. Von den flämischen Meistern dieser zweiten Schule leitet sich der gesamte Instrumentenbau Frankreichs, Englands und Deutschlands ab. Besondere Beachtung verdient die Schilderung der allmählichen Entstehung einer eigenständigen Handwerker Gilde der Antwerpener Instrumentenmacher im Rahmen der St. Lukasgilde der dortigen Maler, in die sie vorher als Einzelmitglieder hatten eintreten müssen, um die Erlaubnis zur Dekoration ihrer Instrumente zu erhalten (das Statut der Instrumentenbauer in der St. Lukasgilde vom Jahre 1557 ist im Anhang Nr. 4 vollständig — in englischer Sprache — wiedergegeben). Wir erfahren u. a., daß die überall nördlich der Alpen berühmten und verbreiteten Cembali der Familie Ruckers aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch 150 Jahre nach ihrer Herstellung in ständigem Gebrauch waren, wie z. B. aus einer im Anhang wiedergegebenen Liste hervorgeht, welche guterhaltene Instrumente aus dem Besitz des französischen Adels enthält, die während der Französischen Revolution konfisziert und im Conservatoire von Paris eingelagert worden waren.

Sinngemäß beginnt das Kapitel über Frankreich mit einer Würdigung der ältesten technischen Studie über Cembalo und Clavichord: des Traktats von Henri Arnault de Zwolle (Mitte des 15. Jahrhunderts), einem gebürtigen Holländer, der als Arzt und Astronom — zuerst bei Philipp dem Guten, Herzog von Burgund, später bei Ludwig XI. — die meiste Zeit seines Lebens in Frankreich verbracht hatte. Aus vielen wichtigen und gut begrün-

deten Einzelheiten sei hervorgehoben, daß in der französischen Musikgeschichte das Clavichord keinen nennenswerten Platz eingenommen hat, und daß die französischen Cembali fast durchweg mit zwei Manualen ausgestattet waren (im Gegensatz etwa zu den in England so häufig anzutreffenden einmanualigen Instrumenten). Die führenden Cembalobauer des 18. Jahrhunderts, François Blanchet Vater und Sohn sowie Pascal Taskin, alle drei Inhaber des Titels „*Facteur de Clavessins du Roi*“, beschäftigten sich mehr mit der Restaurierung und Vergrößerung älterer flämischer als mit dem Bau eigener Instrumente.

In dem großen Doppelkapitel über die Entwicklung auf den Britischen Inseln wird erfreulicherweise vor allem auch mit dem weitverbreiteten Vorurteil aufgeräumt, daß die sogenannte englische Virginalmusik zu ihrer authentischen Wiedergabe eines rechteckigen „Virginals“ bedürfe, während doch dieser Name damals nur eine generelle Bezeichnung für alle besaiteten Tasteninstrumente mit Zupfmechanismus war, und seine Bedeutung erst heute auf die rechteckige Form beschränkt worden ist. Aus erhaltenen zeitgenössischen Instrumenten (Abb. 53—56) und ebenso aus dem Titelblatt der um 1614 erschienenen *Parthenia In-Violata* läßt sich ersehen, daß größere Cembali bereits in der Zeit zwischen 1575 und 1625 in England gebaut und gespielt worden sind. — Auch außerhalb Englands wird man mit Genuß Zitate aus den Erinnerungen eines Sir James Melville, Gesandten der schottischen Königin Mary am Hofe Elizabeth I., über das Spiel dieser beiden Königinnen lesen, ebenso wie Notizen von Samuel Pepys über seinen Spinettkauf und Aufzeichnungen des Zacharias von Uffenbach über seinen Besuch in einem Londoner Wirtshaus, dessen französischer Besitzer darin wöchentliche Konzerte veranstaltete. Gleiches Interesse wird der im Anhang wiedergegebene ausführliche Briefwechsel zwischen Thomas Jefferson, dem dritten Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Francis Hopkinson und Charles Burney über Probleme des Cembalobaus und-kaufs finden, worin die Frage der Plektren, wie sie zum Zupfen der Cembalosaiten Verwendung finden sollten, den Inhalt von vier Briefen ausmacht.

Dem Buch, das eine seit langem bestehende Lücke in der Fachliteratur schließt, ist die ihm zukommende Verbreitung bei allen zu

wünschen, denen die Beschäftigung mit Cembalo, Spinett und Clavichord am Herzen liegt. Erwin R. Jacobi, Zürich

J. W. A. Vollaerts: *Rhythmic Proportions in early Medieval Ecclesiastical Chant*, 2. ed. Leiden: Brill 1960. 245 S.

Das Werk weist an Hand von sehr sorgfältigen und umfangreichen Handschriftenstudien nach, daß die Töne des gregorianischen Chorals verschiedene Längenwerte besaßen, daß also der Vortrag mit gleichlangen Tönen der Solesmer und nach den Vorschriften der *Editio Vaticana* historisch sich nicht vertreten läßt. Da der Rez. seit langem die gleiche Ansicht vertreten hat, so wäre es ihm auf der einen Seite lieb gewesen, wenn die Rezension einem Nichtbeteiligten übertragen worden wäre. Aber da bereits die 1. Auflage des Werkes vielseitige Zustimmung gefunden hat, auch von Benediktinern, auch von Musikwissenschaftlern, die als sehr objektiv gelten dürfen wie W. Apel, so entfällt dieses Bedenken. Der Anklang, den das Werk gefunden hat, ist wohlverdient; man wird nicht umhin können, soweit der Rhythmus des Chorals oder einer bestimmten Choralmelodie in Frage steht, auf dieses Werk zurückzugreifen, und der Rez. bekennt ohne weiteres, daß er selber ein so umfangreiches und sorgfältiges Material nie vorgelegt hat.

Der Verf. will also an Hand zahlreicher Vergleiche der verschiedenen Handschriften und Handschriftentypen nachweisen, daß die Neumen dieser Handschriften oder ihre rhythmischen Zusatzzeichen den Dauerwert der Töne angeben, d. h. sie als lange oder kurze Töne bezeichnen. Und er will ferner nachweisen, daß diese langen und kurzen Töne sich wie 2:1 verhalten.

Das erste Ziel ist weitgehend erreicht, und daß die erörterten Handschriften rhythmische Angaben machen, ist von Mocquereau und seiner Schule auch nie bestritten worden. Aber sie sprachen nur von Nuancen. Daß es sich um die genannten Proportionen handelt, weist V. auf drei Arten nach: 1. aus dem Melodienvergleich, indem einem langen Ton zwei kurze entsprechen (S. 132, 231 u. a.), 2. aus den Autoren des 9./10. Jahrhunderts (und besonders deutlich aus Beispielen, die sie bringen, so S. 197) und 3. aus der Sinnlosigkeit, wenn etwa eine Melodie durch elf Töne mit langer Nuance eröffnet wird. Was kann hier Nuance besagen, wo kein

Normalwert vorhanden ist (S. 229)? All das sind keine neuen Gründe. Aber die Meinungen der Autoren werden bei V. so deutlich, daß der Rez. sich nicht vorstellen kann, wie man sich ihnen entziehen könnte, ohne den Anspruch auf Wissenschaftlichkeit preiszugeben. Natürlich bestehen trotz dieser grundsätzlichen Anerkennung einige Meinungsverschiedenheiten. So vermißt der Rez. die geschichtliche Betrachtungsweise. Er würde unterscheiden zwischen der Schrift, die von sich aus rhythmisch ist, nämlich der aquitanischen, d. h. der ehemals gallikanischen Schrift, die auf den für die antike Metrik benutzten Zeichen, dem waagerechten Traktulus und dem Punkt aufbaut, und den übrigen Schriften, den Mischschriften, die diese metrischen Zeichen in ihr Zeichensystem einbeziehen — mehr oder minder. Daraus ergibt sich für diese Schriften, daß ihre Zeichen z. T. von Natur aus, z. T. aber keine rhythmische Bedeutung oder nur infolge stilistischer Gewohnheiten verhältnismäßig häufig, aber nicht immer einen bestimmten Wert haben. D. h. der Verf. geht m. E. zu weit, wenn er Virga oder Pressus als von sich aus lang betrachtet, obwohl sich Beispiele für die Längenbedeutung finden lassen. Es ergibt sich auch, daß die Anpassung dieser nichtrhythmischen Schriften an die gallikanische auf verschiedene Weise erfolgen kann: je nach dem Jahrhundert (vgl. paläo-fränkische und Metzzer Schrift), oder nach der Gesangsgattung (vgl. innerhalb des St. Galler Bereiches die Neumierung von Antiphonen oder Hexametern und die von Meßgesängen), oder auch nach der Veranlagung, d. h. je nachdem, wie weit man Einzeltöne oder Tongruppen hörte (entsprechend trat natürlich das Episem zur Tongruppe oder zum Einzelton).

Man muß auch die Musik als solche stärker beachten. So dürfte das Metzzer ‚a‘, das an bestimmten Stellen der Melodien auftritt, mißverstanden sein, wenn es bloß als rhythmisches Zeichen verstanden wird (S. 155). Das gilt auch von den Gesangsarten. Hier wird es bereits beim Verf. sichtbar: bei den wenig melismatischen Antiphonen stellt er drei Wertstufen im Verhältnis von 1:2:4 fest, bei den melismatischen nur zwei Stufen. Das ist verständlich; die Melismatik löst die Überlängen zumeist auf. Aber muß das immer geschehen? Der Rez. glaubt, solche Überlängen zu finden; V. bestreitet sie; er betrachtet die Hinzufügung von Buchstaben,

die die Länge bedeuten, zu Neumen, die an sich schon lang sind, als reines Warnzeichen. Das kann der Fall sein, muß es aber nicht. Für diese Fragen gelten dieselben Regeln, die V. auf S. 6 für die sonstigen Fälle aufgestellt hat. Und zudem: Wenn dank der antiken Grundlage, d. h. den metrischen Zeichen, fast nur zwei Werte einwandfrei aufgezeichnet werden können, ergibt sich daraus, daß im Choral, der doch nicht mehr antik ist, nur zwei Stufen vorhanden waren? Und schließlich wird man auch die Musik der ‚Aquitainer‘, oder sagen wir konkreter: die des Codex Paris 1118 mit seinen Tropen und Sequenzen von der Gregorianer unterscheiden müssen. Jene war mit dem Instrument verbunden; die Töne wurden nach Ort und Dauer gehört (wie dies Handschin für die paläofränkische Musik nachgewiesen hat). Die Gregorianik aber war textgebunden; mathematische Exaktheit der Proportionen brauchte nicht vorzuliegen oder vor der Verpflanzung nach Gallien vorgelegen zu haben (vgl. auch Jammers: *Aufänge der abendländischen Musik*, 1955, S. 92/93). (Das ist natürlich nicht das gleiche wie die These von den Nuancen.) — Es können aber auch komplizierte Proportionen vorliegen, die mathematisch fixiert etwa punktierte Werte darstellen würden (gab es doch auch in der antiken Musik, etwa im Seikilos-Lied Proportionen 1:3, d. h. Werte, die notdürftig durch Erweiterung des Längestriches, man könnte sagen durch ‚episematische Traktuli‘ widergegeben wurden). Der Rez. hat deshalb bisher darauf verzichtet, solistische Gesänge zu transkribieren.

Abschließend: die Rhythmik des Chorals war komplizierter als sie V. sieht (so, um noch ein Beispiel anzuführen, beim Pes mit Episem: S. 77, Notenbeisp.); die klaren Proportionen der aquitanischen Schrift gehörten nicht zu ihrem ursprünglichen Wesen, sondern kommen ihr nur nahe (sonst wäre das ganze Arsenal der rhythmischen Schriften unverständlich). Der Weg zu dieser Rhythmik aber ist durch das Buch V.'s in erfreulicher Weise gesichert.

Ewald Jammers, Heidelberg

Erwin R. Jacobi: Die Entwicklung der Musiktheorie in England nach der Zeit von Jean-Philippe Rameau. T. 2 nebst Facs.-Ergänzungsband. Strasbourg: Heitz 1960. 225 u. 200 S. (Collection d'Études musicologiques, Vol. 39 u. 39 a.)

Nun liegt auch der Hauptteil dieser Arbeit (Kap. 2—4) — ursprünglich Züricher, nicht Basler, Dissertation — vor, und es ist dem Verfasser durchaus gelungen, „eine empfindliche Lücke in der Fachliteratur zu schließen“, zumal das Schrifttum über die Entwicklung der Musiktheorie auch in Deutschland nicht übermäßig reich ist und selbst in England nur eine Arbeit über dieses Thema (von M. Shirlaw, London 1917) vorliegt. Schon im ersten Teil (vgl. Mf. XII, 1959, 101) war mehrfach auf Alfred Days Harmoniesystem hingewiesen worden, dessen *Treatise on harmony*, London 1845, das Hauptinteresse des neuen Bandes in Anspruch nimmt. Aus den karg überlieferten Lebensdaten geht leider sehr wenig über Ausbildung, Kenntnisse sowie über die musikalische Richtung des „Dilettanten“ Day (er war Arzt, der in Heidelberg promoviert hatte) hervor. Vielleicht gehört das zu dem seltsam zurückhaltenden Charakter seiner Darstellung, die keinen Musiktheoretiker namentlich erwähnt, auf Proben und Beweise aus der Musikliteratur verzichtet, um sich ganz einer nüchtern-klaren, kapitelmäßig zusammenfassenden, sich aller ästhetischen, philosophischen und psychologischen Begründungen enthaltenden Darstellung zu widmen, von der er glaubte, sie stelle ein „für alle Zeiten und Möglichkeiten gültiges System“ (S. 48) dar. Über dieses selbst berichtet Jacobi angesichts von Days Bedeutung für die Geschichte der englischen Musiktheorie sehr ausführlich, er übersetzte mustergültig den wichtigen und umfangreichen zweiten Teil des Werks, den er gleichzeitig im Original (Vol. 39a) vorlegt, auf Seite 58—110, wobei man gern den kleinen Nachteil in Kauf nimmt, die zahlreichen Notenbeispiele im Notenteil von Vol. 39a nachschlagen zu müssen. Über das System selbst — das Original dürfte wie die meisten der von Jacobi sonst herangezogenen Werke in Deutschland kaum erreichbar sein, weswegen dem Buch ein bedeutender Quellenwert zuzusprechen ist — unterrichtet immer noch am besten H. Parrys ausführlicher Artikel in den beiden ersten Auflagen von Groves *Dictionary*: Seine stark akustische Fundierung, seine (den Deutschen etwas umständlich anmutende) Akkordbezeichnung, seine Einteilung der Dissonanzen in vier Gattungen, seine Abhängigkeit von Rameau (Akkordumkehrung, Terzaufbau, Abteilung von einer oder mehreren

Akkordwurzeln), sein Eintreten für die Harmonische Molltonleiter, mit kleiner Sext und großer Septime in beiden Richtungen; als das Hauptverdienst des Buches wird allgemein seine Teilung in einen diatonisch-strengen und chromatisch-freien Abschnitt bezeichnet. — Days Werk, das erst vierzig Jahre später eine Neuauflage erlebte, verdankt seinen großen Einfluß in erster Linie der Apostelschaft und Autorität G. Macfarrens, der an der endgültigen Abfassung dieses „Marksteins der Harmonielehre“ (MGG, Artikel Day) beteiligt war und für dessen Rechtfertigung sogar einen sechsjährigen Verzicht auf seine Musikprofessur in Kauf nahm. Allerdings erfuhr die Daysche Lehre ihre Durchsetzung erst durch Macfarrens popularisierende Darstellung in den *Rudiments of Harmony* von 1860; sie durfte zuerst Days Namen nennen und erlebte bis 1890 zwanzig Auflagen. Macfarrens versah auch die zweite Auflage von Days Buch mit Ergänzungen, die aber durch die Überfrachtung mit Sonderregeln und Ausnahmen eher verwirren konnten. — Im dritten Kapitel wird das Schicksal der Dayschen Theorie an ihren Hauptvertretern dargelegt; richtunggebend bleibt sie, wenn auch nie ganz ungefochten, mindestens vierzig Jahre. Die besten Namen sind beteiligt, fast alle sind, im Gegensatz zu dem Außenseiter Day, hervorragende Musiker in amtlicher Lehrstellung, die meisten sind durch eine Orgelschulung hindurchgegangen und waren zu ihrer Zeit geachtete Komponisten. Nur zwei beteiligen sich nicht, und das sind die schöpferischen: Vaughan Williams und Elgar. Ohne auf die von Jacobi sauber und geduldig vorgestellten, teilweise haarspaltenden Auslegungen und Streitigkeiten akustischer und harmonischer Art hier eingehen zu können, seien nur einige der bekanntesten Gelehrten genannt: der Orgelmeister Fr. Ouseley, und — wesentlich bescheidener — der hervorragende Musikhistoriker J. Stainer — seine *Theory of Harmony*, später *Treatise on Harmony*, erreichte zwischen 1878 und 1901 das 186. Tausend —, der bereits die Obertonreihe als Beweismittel für musikalische Akkorde ablehnt, ästhetische Faktoren heranzieht und sich zur „*alleinselig machen den Kraft der Terz als Grundlage der Harmonie*“ (134/35) bekennt; hierbei könnte man an die starke Beteiligung dieses Intervalls in der englischen, die Historiker nun schon langsam beschäftigenden Volksmusik

denken. In der 1874 von Stainer gegründeten *Musical Association* werden nun vorwiegend die Kämpfe um die Daysche Lehre ausgefochten. Schon ein Jahr später bemüht sich Ch. Stephens, das System vom Musikalischen her zu unterminieren; Helmholtz' Lehre gewinnt Raum; 1884 weist G. Cobb der Musik, als einem Menschenwerk, ihren Ursprung im Psychischen zu, wogegen die Akustik nur ancilla musicæ sei — wogegen Macfarrens und Prout wegen der Gefahr subjektiver Anarchie opponieren; das Fortschrittliche bietet 1903 Fr. Niecks, der bekannte Chopinbiograph, durch die Einführung des psychologischen Elements der Ruhe und Unruhe und seine Anwendung auf die Hierarchie der Akkorde, sowie durch Hinweise auf die horizontalen und dynamischen Werte im musikalischen Geschehen, was schon Kurthsche Ideen vorwegnimmt. E. Prout endlich, bei dem die Grundlagen Days stark gelichtet erscheinen, schreibt in seinem eklektischen Buch *Harmony: its Theory and Practice* — es brachte es, 1901 erheblich umgearbeitet, auf 46 Auflagen — „das letzte größere Werk der sogenannten englischen Schule“ (174). Wir sind nun im neuen Jahrhundert: Die Praxis kommt zum Zuge, Days Lehre gilt als überholt, wie eine allerdings erst 1955 angestellte Umfrage bei den ersten englischen Autoritäten ergab, wenn auch ihr wissenschaftlicher Ernst und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung nicht geleugnet werden, und sie in Einzelheiten immer noch einmal hindurchleuchtet. Die Lehre vom Kontrapunkt und von der Melodie, die im ganzen Zeitraum arge Vernachlässigung erfahren hatte, gewinnt an Boden, die Chromatik beschäftigt die Gemüter, die Ausrichtung auf die Tendenzen der Zeit erfolgt organisch und beinahe unauffällig, „die Autoren begnügen sich nunmehr mit einer praktischen Anleitung zur handwerklichen Erlernung des Facis“ (197). — Somit am Ende einer interessanten, in ihren Stadien deutlich abgezeichneten Entwicklung angelangt, bleibt nur übrig, einen Blick auf die geistes- und kulturgeschichtlichen Grundlagen zu werfen. Jacobi hat sie für die Victorianische Zeit kurz und ausreichend dargestellt; zusätzlich wäre es vielleicht lohnend, nachzusehen, wie J. St. Mill und H. Spencer über Musik dachten. Ob indessen die Händel-Mendelssohn-Tradition (beide hängen für England ja irgendwie zusammen) tatsächlich nur „geliehen“ war? Lag da nicht vielleicht

wahlverwandte Aneignung und Zuneigung vor, die für diese Meister auch in Deutschland ihre Parallele fand, nur mit dem Unterschied, daß im Inselreich die Genies fehlten, die in Deutschland, „bewundert viel und viel gescholten“, den Weg heraus fanden? In England bedurfte es, um frischen Wind zu schaffen, nicht einmal eines Genies, denn Vaughan Williams, der S. 194 gut charakterisiert wird, war wohl kein solches, nur ein intuitiv Erkennender und konsequent Voranstreber. Die übrigen, z. T. sehr feinen musik- und geistesgeschichtlichen Parallelen sind den jeweiligen Gelegenheiten angepaßt, also über das Buch hin verstreut; hierzu gehören auch die, meist in Klammern gesetzten, einschränkenden, aufklärenden und warnenden Anmerkungen des Verfassers, hingestellt, „um die heutigen Leser vor Mißverständnissen zu bewahren“ (VII). Auf die gleichzeitigen musikalischen Vorgänge im übrigen Europa fällt kaum je der Blick, und das ganz bewußt; denn die Auswirkung dieser rein innerenglischen Auseinandersetzungen (die zugleich eine Spiegelung der englischen Musik sind) war auf dem Kontinent und in Amerika sehr gering, man scheint sie überhaupt nicht beachten zu haben (208). — Alles in allem: Eine fleißige, gewissenhafte, umfassende und kritische Arbeit, für die nicht nur die Theoretiker dankbar sein sollten! Zum Schluß eine Frage: War Gottfried Weber tatsächlich „ein entfernter Verwandter von Carl Maria v. Weber“ (137)?

Reinhold Sietz, Köln

Musik im niederländisch-niederdeutschen Raum. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 36.) Köln: Arno Volk-Verlag 1960. 63 S.

Das schmale Bändchen umfaßt sechs Beiträge, welche auf der Tagung der Arbeitsgemeinschaft in Schleiden zum Vortrag gelangten. K. Dreimüller beschreibt ausführlich *Aufgaben der musikalischen Landschaftsforschung im rheinisch-niederländischen Raum*. Seine Gedanken sind vor allem der Inventarisierung musikalischer Denkmäler gewidmet. Darüber hinaus legt er mutig den Plan für eine rheinische Orgelgeschichte und sogar für ein rheinisches Musikhistorisches Museum vor. Auch Fragen der Bibliographie und Dokumentation werden vom Verf. angeschnitten. — H. Wiens berichtet über *Musik und Musikpflege im*

*Herzogtum Kleve*. Neues Material legt der Verf. u. a. über Klostersniederlassungen und über Musikanten vor. — M. A. Vente bietet in seinem Beitrag *Die Orgelbauer am Niederrhein als Wegbereiter für Sweelincks Kunst* auf Grund von Archivmaterial kennenswerte Notizen über niederrheinische Meister des 15. Jahrhunderts. — H. Klotz informiert uns in seiner Abhandlung *Sweelinck spielt Sweelinck* ausführlich über die Disposition der großen Sweelinckorgel. Die Studie dürfte für die Orgelgeschichte von Wert sein. — Ein kurzer Aufsatz von E. Klusen beschäftigt sich mit *Deutsche Volksweisen aus neuerer Zeit im niederländischen Volkslied*. Der Verf. verfolgt „einige Wege der Wanderung deutscher Volksweisen in die Niederlande“. — H. Blommen versucht, *Niederrheinisch-niederländische Beziehungen im Chorwesen des 19. Jahrhunderts* aufzuzeigen, was ihm jedoch ohne Bewältigung eines umfangreichen Quellenapparates kaum gelungen ist.

Richard Schaal, Schliersee

Walther Dürr: Die italienische Canzonette und das deutsche Lied im Ausgang des XVI. Jahrhunderts. Sonderdruck aus *Studi in onore di Lorenzo Bianchi*, Bologna 1960.

Das Thema ist wichtig. Denn die deutsche Musikwissenschaft hat sich, obwohl die Werke von R. Velten *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik* (Heidelberg 1914) und G. Müller *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart* (München 1925, Neudruck Darmstadt 1959) von literarischer Seite her geradezu dazu aufforderten, um die musikalische Seite des Weges, der von Regnard über Hassler und Haussmann zu Schein führt, allzuwenig gekümmert. Die vorliegende Arbeit ist ein erster anerkannter Versuch, diese Lücke zu schließen. Es liegt wohl in der Eigenart eines Festschrift-Beitrags begründet, daß er ohne Notenbeispiele auskommen mußte. An Hand von Noten würden m. E. die S. 24 und 28/29 in der Akzentsetzung aufgewiesenen sogenannten „Fehler“ anders zu beurteilen sein. Im zweiten (deutschen) Zitat auf S. 27 fehlt „mit“. Im übrigen darf man der Studie gute Kenntnis und Auswertung der Quellen sowie manche neue Aufschlüsse nachrühmen. Hier ist auch weiter noch Arbeit zu leisten.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Joseph Müller-Blattau: Johannes Brahms. Leben und Werk. Königstein im Taunus: Langewiesche-Bücherei (1960). 64 S.

In der Reihe „Lebensbilder“ der Langewiesche-Bücherei gibt Müller-Blattau in knapper sachlicher Darstellung eine zusammenfassende Würdigung der Hauptphasen des Brahms'schen Schaffens, wobei er sich vornehmlich auf sein im Jahre 1933 erschienenes Buch über Brahms (Potsdam, Athenaiion) und auf seinen Aufsatz *Der junge Brahms* (Die Musik XXVI, 3, S. 168–176) stützt. Er betont die Bedeutung von Bach, Beethoven und Schumann für die Musikauffassung des Meisters, ferner dessen enge Beziehung zum Volkslied, sowie zur Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie ihren schöpferischen Niederschlag in einigen seiner Chorwerke, beispielsweise im 13. *Psalm* (op. 27) oder in den Motetten op. 29 gefunden hat. Hervorzuheben sind die Hinweise auf Brahms'sche Vokalkompositionen, deren Texte auch von anderen Meistern vertont worden sind, etwa die beiden Gedichte Eichendorffs *Mondnacht* und *In der Fremde*, die zu den eindrucksvollsten Stücken Schumann'scher Liedkunst zählen. Der Meinung, daß bei der Brahms'schen Fassung von *In der Fremde* (op. 3, V) „die starken Aufschwünge ins Forte... stören“ und der Schluß „allzu unvermittelt“ sei (S. 13), kann jedoch nicht zugestimmt werden. Bei gleicher Tonart zeigt sich gerade in der Dynamik die unterschiedliche kompositorische Haltung beider Meister besonders deutlich. Schumann (op. 39, I) will eine einheitliche ruhige Grundempfindung im Lied zum Ausdruck bringen, die sich in der steten Beibehaltung des Piano bei gemäßigter Temponahme („Nicht schnell“) äußert. Brahms hingegen, dessen Lied von erregterem Charakter („Poco agitato“) ist, kommt es bei der Form des Ganzen auch auf den Wortausdruck im einzelnen an, hier auf die Hervorhebung der Worte am Ende der ersten Strophe „es kennt mich dort keiner mehr“ und am Schluß der zweiten Strophe „und keiner kennt mich mehr hier“, die er jeweils durch raschen Aufschwung ins Forte vollzieht. Die Wiederholung der letzten Textzeile am Schluß des Liedes, ritardierend in verklingender Tonstärke, stellt zugleich eine formale Abrundung der Komposition dar — eine Art der Gestaltung, die auch der reife Brahms anwendet. — Das Sextett (op. 36) in G-dur ist zwar für Billroth ein Lieblingsstück Brahms-

scher Kammermusik gewesen, jedoch hat ihm der Komponist nicht, wie der Verf. S. 28 angibt, dieses Werk gewidmet. Brahms' Brief vom 11. 9. 1860 an Clara Schumann darf keineswegs dahingehend verstanden werden, der zweite Satz aus dem Sextett (op. 18) in B-dur habe schon vorher in der Fassung für Klavier zu zwei Händen als selbständiges Andante mit Variationen existiert, wie der Autor S. 28 — einer unrichtigen Anmerkung Berthold Litzmanns (Schumann-Brahms-Briefwechsel I, 323) folgend — annimmt. Es handelt sich hierbei vielmehr um eine von Brahms vorgenommene Bearbeitung des Sextett-Satzes, die er Clara Schumann zum 13. September 1860 als Geburtstagsgabe dargebracht hat. Die Adressatin scheint offensichtlich den Satz schon früher in der Originalfassung kennen gelernt zu haben, denn ihre Antwort lautet (16. 9. 1860): „... wie bin ich erfreut, daß ich endlich die D moll-Variationen selbst mir spielen kann...“. Freund J. O. Grimm hatte die beiden ersten Sätze des Werkes bereits im Dezember 1859 von Brahms zugesandt erhalten. — Das Regenlied steht thematisch in Zusammenhang mit der Violinsonate (op. 78) in G-dur, nicht wie S. 60 irrtümlich angemerkt, mit der Violinsonate (op. 108) in d-moll, und nicht „Vor vierzig Jahren“ (S. 59), sondern „Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen“ beginnt Brahms' Lied (op. 94, I) nach Rückerts Gedicht.

Den Ausführungen ist eine Reihe gut gewählter Abbildungen beigegeben. Die Photographie S. 22 ist nicht auf „etwa 1879“ zu datieren, sondern wurde im Jahre 1887 von dem Berliner Photographen C. Brasch aufgenommen. Auf der von Maria Fellingner stammenden Momentaufnahme S. 35 befindet sich Brahms nicht „in der Hauptstraße von Wien“, sondern auf der Parkseite des Arenberg-Palais in Wien, am gleichen Ort, wie auf der S. 53 an erster Stelle abgebildeten Aufnahme von Maria Fellingner, die nicht 1894, sondern am 1. Mai 1895 entstanden ist. Imogen Fellingner, München

Paula Rehberg: Franz Liszt. Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens. Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler. Zürich—Stuttgart: Artemis Verlag. 1961. 730 S.

Liszt's Leben ist zweifellos ein spannender Roman. Dieses Leben romanhaft darzustellen, ist der Verfasserin gelungen. Insbeson-

dere sind alle Liebesepisoden entsprechend breit dargestellt. Dabei wird z. B. die Korrespondenz Liszts mit der Gräfin d'Agoult ausgiebig zitiert, eine wichtige biographische Quelle. Ihr Überschwang aber ist nicht nur ein zeitgeschichtliches und stilistisches Problem, er ist auch ein psychologisches. Mögen die Empfindungen echt gewesen sein, in der Darstellung der beiden Schreibenden werden sie zur Pose, hinaufgesteigert bis zur theatralischen Hyperbel. Die Dokumente sind echt, ihre Auswahl macht Liszt hier und in den weiteren Schilderungen zum Helden im Stile eines Liebesromanes für schwärmerische junge Mädchen. Alle harten Akzente fehlen, alles wird versüßlicht. Es paßt ganz zu dieser gefühlvollen Biographie, daß „des Jünglings Reaktion auf die Zerschlagung seines knospenden Glücks . . . jener Carolinens ähnlich gewesen“ sei — Carolinens, der Tochter des Innenministers de Cricq, der den jungen Klavierlehrer aus dem Hause gewiesen hatte, und die durch das „plötzlich über sie gekommene Herzeleid erkrankt war und in ein Kloster wollte“. „Auch er suchte Trost in der Religion . . .“ Haraszi hat schon 1937 in den *Acta musicologica* (S. 123) nachgewiesen: „Seine Liebe zu Caroline . . . war kein Drama. Er vergaß schnell, suchte einen Trost und fand ihn“. Daß aber der Vater vor seiner Rückkehr ins bürgerliche Leben dem Franziskanerorden angehört hat, weiß die Verf. nicht. Wenn Liszt einmal bekannte: „Ich habe nie ein junges Mädchen verführt“, so darf man ihm das glauben. Erfahrene Frauen haben es schon dem genialen Jüngling, der schön wie Apoll selbst war, mehr als leicht gemacht. Der Elsässer Ludwig Spach berichtet, daß in derselben Proportion wie der Ruhm die „*Erotomanie des hochbegabten*“ Knaben wuchs, und ein Verehrer Liszts, d'Ortigue, spricht ebenfalls von der „*allzu starken Neigung zum weiblichen Geschlecht*“, die Entwicklung und Produktion ablenkte und störte. Begreiflich, daß es hochgeborene Frauen waren, die sich ihm nahten, Comtesen, die Gräfin d'Agoult (sie nannte ihn einmal in Wut „*parvenu*“) und die Fürstin Sayn-Wittgenstein — psychologisch interessant, daß dieser Liebling der Frauen sich der herrschsüchtigen Fürstin willig unterwarf. Diese Frau, die schrieb (S. 379): „*Seine Seele ist zu zart, zu künstlerisch, zu empfindungsvoll, um ohne Frauenverkehr zu bleiben — er muß in seiner Gesellschaft Frauen haben — und sogar mehrere, wie er in sei-*

*nem Orchester viele Instrumente, mehrere reiche Klangfarben braucht*“, hat ihn recht gewalttätig unter ihre Fittiche genommen. Auch ihr Bild wird hier verzeichnet, man darf nicht die herbe Kritik außer acht lassen, die etwa ein Cornelius an ihr geübt hat; Bülow z. B. bekam Kopfschmerzen, „*während sie stundenlang spricht, gönnt sie ihrem Interloqueur kaum eine Minute zu einer Replique . . . indem sie die schwersten Pflanzergigarren dabei rauchte und einen fürstlichen Qualm verursachte . . .*“ Peter Raabe hat ihre geradezu verhängnisvolle Rolle bei der Entstehung der Lisztschen Schriften charakterisiert: „*Liszt lieferte die Grundgedanken . . . und die Fürstin zog das, was er sagen wollte, so auseinander, daß man den Ausdruck ‚développeur‘, den sie dafür gebrauchte, am besten mit breit treten übersetzen würde.*“

Überall wird der Mangel an Kritik bemerkbar. Da ist Liszts Beziehung zur Revolution und den Saint-Simonisten. 1830 „*ohne Kenntnis der politischen Hintergründe ließ sich der leidenschaftliche Jüngling von den fanatisch propagierten Ideen einer freieren Weltgestaltung und Völkerverbrüderung gefangennehmen. Er hätte [!] sich wohl für jene flammend vorgetragene, dem Fortschritt geltende Bewegung interessiert, aber doch nur so lange, als er sie von Egoismus völlig frei wählte, denn er verabscheute die Selbstsucht.*“ Er hätte sich nicht, er hat sich begeistert im Saal Taithuout zu den Verehrern Bazards und Enfantsins gesellt, wenn er auch, nachdem 1831 die Bewegung Fiasko gemacht hatte und ihr 1832 der Prozeß gemacht wurde, erklärte, der Bewegung nicht angehört zu haben, d. h. der eigentlichen Organisation, welche den „*bekanntesten blauen Frack*“ trug. Diese Bewegung hatte u. a. die freie Liebe gepredigt, die Liszt danach mit der Gräfin d'Agoult ganz im Geiste dieser Anschauungen praktiziert hat. Die Julirevolution hat Liszt zu einer Skizze gebliebenen *Revolutionssinfonie* begeistert, die Revolution von 1848 ließ ihn den Plan wieder aufnehmen, die Komposition *Lyon* nahm Bezug auf die blutige Arbeiterrevolte in dieser Stadt und trug das Sozialisten-Motto: „*Leben in der Arbeit, Sterben im Kampf*“. Natürlich muß dieser apollinische Held auch Abstammung eines adeligen Offiziers sein und zwar eines ungarischen. Und hier geht die Schönmalerei in historische Unkenntnis über. „*Die Frage, ob Liszt abstammungs-*

gemäß ein echter Ungar war, läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, jedoch nicht mit absoluter Sicherheit bejahen... Auch Forschungen seines Veters... belegen in hohem Grade überzeugend, daß die Ahnen dieser Familie Liszt einstens dem ungarischen Adel angehörten...“ In der Historie gelten nur Dokumente, und diese sind seit 1936 veröffentlicht. H. E. Wamser hat sie untersucht und zugänglich gemacht (Burgenländische Heimatblätter, Eisenstadt 1936, 5. Jg., Heft 2). Demnach entstammt Liszt einer in Niederösterreich und im Burgenland weitverzweigten, rein deutschen Sippe der List (auch Lüst, Listl usw. geschrieben). Der Urgroßvater Sebastian List war kein Offizier des 1. Husarenregimentes, wie Lina Ramann behauptete, sondern ein schlichter „*inquilinus*“, Insasse, Häusler, der Großvater Georg Adam List starb erst 1844, er war zuletzt Fabrikarbeiter, Fabriksabwäger und Organist. Daß Franz Liszt (oder List, wie er natürlich auch in der Taufurkunde genannt wird) nichts von seinem Großvater gewußt hat, geht vermutlich darauf zurück, daß der Großvater 1812 wegen einer Unregelmäßigkeit, die auf Nachlässigkeit zurückzuführen war, aus dem fürstlich Esterhazy'schen Dienst entlassen worden war (1819 freilich wieder angestellt), was wohl den Vater Adam List veranlaßte, seine Existenz zu verschweigen. Auch wird der junge Liszt, mit dem ungarischen Ehrensäbel dekoriert, danach der erfolgreiche Virtuose, liiert mit adeligen Damen, kein sonderliches Interesse daran gehabt haben, Kenntnis davon zu nehmen, daß er aus einfachsten ländlichen Kreisen herstammte. Die Namen von sechs Urgroßeltern sind rein deutsch (List, Graf, Schlesack, Düring, Lager, Stöckl). Der Vater Adam List mußte seine erste Stellung als Wirtschaftspraktikant in Forchtenau aufgeben, weil er das Ungarische nicht beherrschte, der große Liszt sprach selbst kein Wort ungarisch. Seine Mutter Anna Lager, eine Bauerntochter, war in Wien Dienstmagd, Stubenmädchen gewesen. Die Begeisterung, welche die ungarischen Magnaten für den neunjährigen Wunderknaben zeigten, hat auf den Knaben starken Eindruck gemacht: sein Leben lang bekannte er sich als „Magyar“, der er nur der Staatsangehörigkeit nach war, denn das deutschsprachige Dorf Raiding gehörte dem Fürsten Esterhazy. Nach moderner Auffassung war Liszt

ein Angehöriger der deutschsprachigen Minderheit in Ungarn, die damals z. B. auch in Ofen (ungarisch Buda) stark vertreten war (S. 115 wird auch die „Deutsche Oper“ in Pest erwähnt). Man sollte endlich aufhören, aus politischem Ressentiment dokumentarisch belegte Tatsachen zu ignorieren! Liszt stammt aus einer rein deutschsprachigen österreichischen Familie, sein Geburtsort Raiding ist rein deutschsprachig und wurde auch 1919 mit dem Burgenland Österreich einverleibt (man kann dabei wahrlich nicht von einer besonderen Bevorzugung Österreichs im Vertrag von Trianon sprechen). Liszt wäre also von der Verf. „*Deutsch-Ungar*“ zu nennen, wie sie (S. 33) J. J. Rousseau „*Welschschweizer*“ nennt.

Die stärksten geistigen Bindungen hat Franz Liszt aber an Frankreich gefunden, da er schon mit 12 Jahren nach Paris gekommen war. Seine Beziehungen zur deutschen geistigen Kultur (außerhalb der Musik) beginnen eigentlich erst in Weimar und sind nie sehr tief gewesen. Dagegen hat ihn von Anfang an in erster Linie die deutsche Musik in ihren Bann geschlagen, und für die große deutsche Musik hat schon der Knabe in Paris sich eingesetzt. Entgegen dem Titel ist in dem Hauptteil vom „Schaffen“ Liszts so gut wie nicht die Rede. Diese Aufgabe hat G. Nestler übernommen, aber man kann nicht sagen, daß er sie völlig befriedigend erfüllt hat. Dieser Verf. stellt drei Gesichtspunkte auf: „*Klang, nicht als Nebenkategorie Klangfarbe, sondern als Baufaktor der Musik, Form als Lehre vom musikalischen Zusammenhang, Ausdruck als poetische Idee*“, wobei man gerne wüßte, wieso Form eine „*Lehre*“ ist. Daß die 20. Diabelli-Variation Beethovens nur „*Klang*“ ist, kann man bestreiten: sie ist eine interessante und harmonisch kühne Variation des in seiner rhythmischen und melodischen Struktur genau beibehaltenen Themas. Merkwürdige Unkenntnis des Gegenstandes zeigt sich, wenn ausführlich die *Walachische Rhapsodie* als „*Manuskript*“ bezeichnet wird (auch im Werkverzeichnis S. 638). Das Werk ist seit 1936 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und als *Rumänische Rhapsodie* öfters gespielt worden (Erstveröffentlichung durch Octavian Beu, Universal-Edition Wien, Nr. 10823). Der Hinweis auf die letzten Kompositionen Liszts vermag zwar in Hinblick auf die allmählich fortschreitende Auflösung traditio-

neller Bindungen der Regeln der Harmonielehre interessant sein, doch läßt sich ein direkter Zusammenhang zwischen diesen Spätwerken und neueren Stilen, wie der Verf. versucht, z. B. mit den Kompositionen Schönbergs, Weberns usw., nicht nachweisen. Es ist zu bezweifeln, ob die Genannten Liszts letzte Kompositionen jemals zu Gesicht bekommen haben. Dasselbe gilt auch für Bartók, der in seinen Anfängen durchaus vom bekannten Liszt-Stil beeinflusst ist. Liszts späte Werke weisen allerdings in Neuland; Busoni berichtet, wie „*Debussy zum ersten Male Les jeux d'eau von Liszt hörte; und wie dieser Debussy davon verblüfft gewesen! ... ja dieser letzte Liszt war prophetisch*“ (Busoni, *Briefe an seine Frau*, 1936, 335). Mit aperçuhaften Bemerkungen über die spätere Musik läßt sich Liszts Stellung in der Geschichte der Harmonik nicht erfassen. Das Literaturverzeichnis ist unvollständig.

Hans Engel, Marburg (Lahn)

Bence Szabolcsi: Franz Liszt an seinem Lebensabend. Budapest: Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 1959. 85 S. und 51 S. Notenbeilage.

Der Verf. ist in einer schwierigen Lage: teils möchte er Liszt auch in seinen Kompositionen als Ungar erkennen, teils lehnt er aber auch in der Musik den Nationalismus ab. So bleibt die ungarische Volksmusik: Liszts Rhapsodien liegen aber nach Bartók überhaupt keine Volksmelodien zugrunde, sondern Melodien, die Dilettanten, dazu noch adelige Dilettanten, zum eigenen Vergnügen erfunden haben, und die in der Manier der Zigeuner, also von Nicht-Ungarn, vorgetragen wurden. Liszts Musik sei ungarischen Stiles nicht nur in den Rhapsodien, sondern auch in der *Hungaria*, der Krönungsmesse, der *Héroïde funèbre*, dem *Tasso* und der h-moll-Sonate. Es ist bekanntlich eine nicht gelöste Frage, ob mit der körperlichen Anlage, die nun einmal den Angehörigen eines Volkes, Stammes oder einer Rasse auszeichnet, auch geistige „Eigenschaften“ angeboren, oder ob sie nur anerzogene Ausdrucksformen seien. Bei Liszt erübrigt sich diese Frage: er ist nach den Urkunden einwandfrei deutschsprachiger Herkunft, nicht ungarischer; er war also (nach heutiger Auffassung) ungarischer Staatsangehöriger deutscher Minderheit. Seine musikalische Bildung erhielt er, von den ersten Kinderjahren bis 1821 abgesehen, in Wien von 1821 bis 1823

durch die deutsche Musik, die er auch zeit lebens bewundert und als ausübender Musiker gepflegt hat. Sein Lehrer war der in Wien akklimatisierte Tscheche Czerny, Schüler Mozarts. Seine allgemeine geistige Bildung aber erhielt der Jüngling in seiner beginnenden Reifezeit in Paris. Französische Literatur, französische Maler haben ihn gefesselt und tiefstens beeindruckt; zeitlebens sprach er und schrieb er lieber französisch als deutsch, im Krieg 1870/71 stand sein Gefühl auf seiten der Franzosen. Daß er sich als „Magyaren“ bezeichnete, ist leicht zu erklären: den Knaben haben ungarische Magnaten begeistert gefördert; der ihm zu seinem ungarischen Kostüm verliehene Ehrensäbel hat seinen Stolz und seine Dankbarkeit für Ungarn geformt. Vom Großvater, Fabrikarbeiter und zuletzt Organist, wollte wohl der Vater nichts mehr wissen — wohl auch aus praktischen Gründen. Der als Pianist und bei französischen adeligen Damen gleich erfolgreiche Jüngling glaubte allzu gerne an die Erfindung eines adeligen ungarischen Vorfahren. Eine ungarische Kunstmusik gab es noch nicht, von echter ungarischer Bauernmusik hat Liszt nach Bartók nichts gewußt. Er gehörte nicht körperlich zu der „alten, kraftvollen Rasse“ (!) der Magyaren, von der er selbst spricht (S. 17). Von der Verwurzelung eines „osteuropäischen Künstlers“, welche der Verf. (S. 19) behauptet, kann gar keine Rede sein, weder durch Abstammung, noch durch Einwirkung einer osteuropäischen Umgebung: Raiding war ein rein sprachdeutsches Dorf, der Schullehrer sprach nur deutsch. (Auch auf heutigem ungarischem Staatsgebiet gab es viele, nach geschichtlichen Quellen noch um 1850 an zwei Millionen Deutsche.) Nicht Unrecht kann man dem Verf. geben, daß Liszt die Lehren eines Laménais und Saint-Simon (bzw. Nanfantin) nicht so bald vergessen hat. Nicht nur der Arbeiteraufstand in Lyon hat ihn begeistert. Zwar hat er den damaligen Revolutionär Wagner zusammen mit der Fürstin Maria Paulowna 1849 in Weimar empfangen, doch kann man Liszt weiterhin in keiner Weise mit politischen Bewegungen nach 1849 in Verbindung bringen. Sein Klavierstück *Funerailles*, Oktober 1849, galt offenbar ebenso dem von den Russen erschossenen ungarischen Freiheitshelden Batthány wie dem vom Pöbel in Frankfurt ermordeten Parlamentarier Fürsten Lichnowski. Liszt hatte von den Jünglingsjahren

an eine Schwäche, sich zum Adel zu gesellen; seine Freundinnen und Lebensgefährtinnen waren Comtessen (Ministerstochter de Cricq, Comtesse Laprunarède, Gräfin d'Agoult, Fürstin Sayn-Wittgenstein, Baronin von Meyendorff, etc.), wie ihn seine Erhebung zum Ritter und Versetzung in den Adelsstand höchst befriedigte. Daß der Weimarer Hof ihn einer Ehe mit der Fürstin nicht für würdig fand, hat ihn tief gekränkt. Er suchte und fand Umgang und Freundschaft der höchsten katholischen Geistlichkeit, so des Bischofs und späteren Kardinals von Hohenlohe u. a., war privater Gast des Papstes Pius IX. und genoß die Gunst des Papstes Leo XIII. Er selbst nahm die niederen Weihen und wurde Abbé. Es läßt sich kein Schluß daraus ziehen, daß Liszt vereinsamt sei, weil er eine „*menschliche Gesellschaft, die ihre eigene Revolution verriet*“, um sich sah (S. 19). Das ist Geschichtsklitterung! Gewiß ist der Einfluß von Liszt auf Zeitgenossen und Nachfolger nicht zu unterschätzen. Darüber ist viel geschrieben worden. Die nationale Zugehörigkeit einer Musik festzustellen ist aber schwierig. Man müßte ein sicheres Maß für nationale und national-musikalische Eigenschaften haben, während man solche Eigenschaften nur gefühlsmäßig erfassen kann oder zu können glaubt, dabei aber wohl mehr stilistisch-nationale Schulen (mit dem Nachdruck auf Schulen) erfaßt. Daß Liszts Musik „*völlig undeutsch*“ sei (nach Bartók, S. 77), halte ich für ein rein subjektives, durchaus unbeweisbares Urteil, oder besser: Vorurteil. Aus dem „Blut“ kommt kein Stil, und dieses wäre zudem bei Liszt kein ungarisches. Auch die Verwendung von Elementen der sogenannten Nationalmusiken (Folklore und daraus abgeleiteter Talmi-Folklore) gibt noch kein Kriterium, eine Musik einem „Nationalstil“ zuzusprechen.

Zweifellos ist Liszt in manchen Stücken ein Vorläufer des Impressionismus. Debussy war (nach Busoni) verblüfft, als er zum erstenmal Liszts *Les jeux d'eaux* hörte. — „*Ja, dieser letzte Liszt war prophetisch. . .*“, setzt Busoni hinzu. Allgemeine Behauptungen, daß z. B. auch Bruckner und Reger von Liszt beeinflusst seien, sind völlig nichtssagend, man müßte hierüber schon konkretere Angaben machen, die in diesen beiden Fällen nicht zu finden waren. Ist Strawinsky von Liszt beeinflusst? Auch von Bartók kann man dies nur von seiner ersten Schaffenszeit sagen.

Der Grund von Liszts Vereinsamung im Alter war ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte, auch ein Nachlassen des Glaubens an seine Sendung als Komponist, aber auch eine allgemeine Folge des Alterns. Die im Anhang abgedruckten Werke sind teils in der Ausgabe der Liszt-Society in London seit 1950 und teils schon früher erschienen, wie der *Csardas obstiné* (Budapest, Taborszky et Parsch). Hans Engel, Marburg (Lahn)

Tommaso Albinoni: Tre Sonate per Violino, Violoncello e Cembalo, hrsg. von Walther Reinhardt. (Violinmusik des Barock). Zürich: Hug & Co. 1959. 24 S.

Die von Reinhart veröffentlichten Sonaten Nr. 4 (d-moll), Nr. 5 (F-dur) und Nr. 7 (D-dur) entstammen den *Trattamenti Armonici per Camera divisi in dodici Sonate. Opera sesta* von Albinoni, die im Erstdruck um 1711 bei Roger in Amsterdam und um 1718 bei Walsh in London erschienen sind. Bekanntlich hat schon Johann Sebastian Bach diesen Violinsonaten Aufmerksamkeit und Wertschätzung angedeihen lassen. Die Berühmtheit des Albinonischen Op. 6 ist nicht zuletzt auf die mit lehrreichen Korrekturen von Bachs eigener Hand versehene und von Philipp Spitta in seiner Bach-Biographie erstmalig mitgeteilte Continuo-Ausarbeitung durch Heinrich Nikolaus Gerber zurückzuführen. In der gleichbleibenden Satzfolge *Grave Adagio — Allegro — Adagio — Allegro* repräsentieren die vorliegenden drei Sonaten den üblichen Typus der barocken *Sonata da chiesa*. Doch zeigt der originale Werktitel einmal mehr, daß sich theoretische Definition und praktischer Brauch nicht immer decken. Wie der Hrsg. in seinem Vorwort ausführt, darf unter Albinonis Werken den Sonaten für Solovioline und Continuo eine besondere Stellung eingeräumt werden. Der Sinn des Venezianers für das „*Klangliche, Melodische und Gerundete ist ganz außergewöhnlich ausgebildet. Es geht etwas Berauschendes, etwas Bezwingendes von dieser Kunst aus, das gerade durch die Kürze und Konzentriertheit der Form besonders nachhaltig wirkt*“. Die an dem Op. 6 Albinonis interessierten Musiker werden beifällig vermerken, daß ihnen neben den Neuausgaben der durch die Bachforschung bekannt gewordenen 6. Sonate (in der gleichen Reihe von B. Paumgartner und in *Moecks Kammermusik*, Nr. 108, von E. F. Callenberg herausgegeben) und der 1. und 11. Sonate (in *Nagels Musikarchiv*, Nr. 9, von

W. Upmeyer herausgegeben) nunmehr drei weitere Werke der Sammlung zugänglich gemacht worden sind.

Nach der Absicht des Herausgebers soll einmal „*der überlieferte Notentext als solcher unbedingt klar zu erkennen sein*“, zum anderen aber auch gleichzeitig den „*Liebhabern und Studierenden*“ mit Angaben für Vortrag und zeitgenössischen Manieren gedient werden. Dieser Kompromiß zwischen quellentreuer, wissenschaftlicher Edition und praktischer Ausgabe wird von den musizierenden Laien sicherlich willkommen heißen, vor allem die Vorschläge Reinharts zur Ausführung der mit „*Arpeggio*“ bezeichneten Stellen, bei denen allenfalls die Verschiebung des Kadenztrillers auf das vierte Viertel des jeweils vorletzten Taktes zu überlegen wäre. Die Unterscheidung der originalen von den vom Herausgeber hinzugefügten Binde- und Phrasierungsbögen durch schattierten und ungeschattierten Druck bildet jedoch eine wenig glückliche Lösung, da sie stellenweise nicht eindeutig und durchweg nur mit viel Mühe auszumachen ist, ferner die Phrasierungsvorschläge nicht in allen Fällen die Zustimmung stilkundiger Musiker finden werden.

Die „*Realisierung des bezifferten Basses*“ ist mit feinfühler Musikalität vorgenommen worden, wieweil die Diskantmelodik des Klavierparts — ihrer untergeordneten Funktion entsprechend — ab und zu (vornehmlich bei den Satzschlüssen) etwas weniger sprunghaft hätte sein dürfen. Zu verbessern sind, wie oben bereits mitgeteilt, im Vorwort die Angaben über die ersten Drucke der *Trattenimenti* und die Lebensdaten des Komponisten (statt 1674—1740 muß es, wie übrigens auf dem Titelblatt der Ausgabe durchaus richtig vermerkt, heißen: 1671—1750). Leicht zu verbessernde Notations- und Vorzeichenfehler sind an folgenden Stellen der Partitur stehen geblieben: Seite 4, Takt 7; S. 5, T. 18 (Violinstimme: die ersten vier Noten Zweiunddreißstel); S. 8, T. 3 (doch besser *d* statt *e* im Klavierpart!); S. 9, T. 23; S. 12, T. 10; S. 14, T. 10; S. 17, 1. Zeile: vorletzte Note *f*!; S. 18, T. 33.

Herbert Drux, Köln

Giambattista Cirri: Sei Sonate op. 16 per Violoncello e Pianoforte. Elaborazione di Ettore Bonelli. Revisione della parte violoncellistica di Lauro Malusi. Padova: Editore Guglielmo Zanibon. 1960. (6 Hefte)

Unter den vielen Meistern des Violoncellis im *Settecento* hatte Cirri (1740—1808, aus dem alten emilianischen Kulturzentrum Forlì) bei Lebzeiten Rang und Namen, auch in England (London) als Kammervirtuose der Herzöge von York und von Gloucester. Torchi wollte dem fleißigen Kammermusik-Komponisten sogar die Bedeutung Joseph Haydns zuerkennen. Aber Haydn war Wegbereiter und erster Großmeister einer hohen Zeit der Tonkunst, Cirri dagegen glücklicher Erbe der noch blühenden italienischen Instrumentalkomposition im Anschluß etwa an Veracini, Sammartini und Tartini, und ebenso der noch tonangebenden italienischen Violoncellkunst, deren Wurzeln bis weit in das vergangene Jahrhundert zurückreichen. Zu ihrem Wesen gehört das Ideal der Gesanglichkeit in Erfindung und Vortrag, jene anmutige, leicht schwingende und mühelos erscheinende Instrumental-Kantabilität, die vom Tenorgesang der Italiener herkommt und die in wohligem Selbstgefühl immer bereit ist, mit Zierrat und Figurenwerk ein Übriges zu tun.

Ebendies kennzeichnet Cirris op. 16, wohl das letzte Sammelwerk einer langen Reihe von Violoncell-Sonaten. Mit ihrer kompositorischen Substanz können uns die schlicht und durchaus konventionell angelegten, stets dreisätzigen Sonaten, deren langsamer Mittelsatz regelmäßig in eine Kadenz ausläuft, wohl weniger sagen als die entsprechenden Stücke Boccherinis, des Fach- und Generationengenossen. Es kommt alles auf den Vortrag an, der Reiz und Anmut auch viel freundlich dahinplätscherndem virtuosem Zierwerk zu geben weiß. Dies nimmt die Stelle thematischer Durchdringung bzw. motivischer Aufschließung ein. Die Haltung ist durchaus italienisch, ohne Einfluß von Wien her, obschon die Stücke vermutlich nach 1780 entstanden sind (Angaben über die Vorlage finden sich nicht). Adel und Leichtigkeit seien die Kennzeichen der Adagii, sagt der Herausgeber Bonelli, und bei ihnen käme die ausgesprochen gemüthhafte und feinfühlig Naturanlage Cirris am deutlichsten zum Vorschein („*Un temperamento fortemente emotivo e sensibilissimo*“). Dieser Wink wird dem heutigen Spieler willkommen sein.

Wieweit die *Elaborazione* Bonellis in den Text eingegriffen hat, erfahren wir leider nicht; vermutlich sehr weit, denn über dem Notensatz steht die anspruchsvolle Autoren-Angabe „*Cirri-Bonelli*“. Die Violoncell-Par-

tie, grundsätzlich im Tenorschlüssel, oft im Violinschlüssel notiert, verlangt große Sicherheit im Lagenspiel. Erfordert ist weniger der „große Ton“ als der kantabel-gelöste, „transparente“ — aus lockerster Bogenführung. Kurt Stephenson, Bonn

Johann Nepomuk Hummel (1778 bis 1837): Acht Variationen und Coda über „O du lieber Augustin“. Aus dem Nachlaß hrsg. von Fritz Stein. Kassel: Alkor-Edition (1959). Partitur 18 S.

Wenn irgendwo, so konnte Hummel als Variationenkomponist jene ihm von Goethe einmal nachgerühmte „Facilität“ unter Beweis stellen, „die sich überall findet, wo ein wirkliches Talent vorhanden ist“. So ist es dem auch sonst um die Wiederbelebung Hummelscher Musik bemühten Fr. Stein sehr zu danken, daß er einmal eins der Variationswerke des Komponisten aus völliger Vergessenheit ans Licht gezogen hat. Es fand sich in autographen Orchesterstimmen im reichen Nachlaß Hummels im Besitz des Londoner Britischen Museums. Einige Schreibversehen mußten für die Ausgabe stillschweigend verbessert und die originalen C-Hörner nach F transponiert werden. Das Thema wird im Grunde figurativ behandelt. Die 5. Variation und die Coda erhalten durch den Einsatz von großer Trommel und Becken charakteristische Akzente. Das mag der zeitübliche Einfluß der Janitscharenmusik sein. Wenn man das Werk mit dem Herausgeber in der Zeit um 1800 entstanden sein läßt, so sind gerade damals manche Variationen über dieses böhmische Volkslied nachzuweisen, dessen sich neuerdings bekanntlich auch Schönberg noch einmal in seinem zweiten Streichquartett (Scherzo, Rückleitung vom Trio zum Hauptteil) mit einem Zitat erinnerte. Willi Kahl, Köln

## Mitteilungen

Wie den Mitgliedern unserer Gesellschaft bereits bekannt, hat nach dem Tode Professor Dr. Hans Albrechts, der sich um die „Musikforschung“ hochverdient gemacht hat, Herr Dr. Ludwig Finscher, Kiel, die Schriftleitung dieser Zeitschrift übernommen. In Verbindung hiermit ist der Herausgeberkreis, der aus den Herren Proff. Dr. Blume, Engel, Max Schneider und Vetter bestanden hat, zurückgetreten. Auf Einladung des Vorstandes erklärten sich die

Herren Proff. Drr. von Dadelsen, Engel, Georgiades und Reichert freundlicherweise bereit, einem neuen Herausgeberkreis beizutreten. Der Wunsch des Vorstandes, daß diesem neuen Kreis auch zwei Kollegen als Vertreter der Mitglieder in der DDR angehören möchten, konnte bisher nicht erfüllt werden. Mit Heft 1/1962 nimmt daher der neue Herausgeberkreis, bestehend aus den genannten vier Herren, seine Tätigkeit auf (s. Umschlagseite 2).

Der Vorstand stattet hiermit den Mitgliedern des alten Herausgeberkreises, die der „Musikforschung“ vierzehn Jahrgänge hindurch treulich zur Seite gestanden haben, seinen aufrichtigen Dank ab und begrüßt die Mitglieder des neuen Herausgeberkreises mit den besten Wünschen für ihre Tätigkeit. Insbesondere dankt der Vorstand Herrn Professor Dr. H. Engel, der sich entschlossen hat, auch dem neuen Herausgeberkreis anzugehören. Blume

Seit längerer Zeit unterhält die Deutsche Bibliothek in Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft ein Archiv für ungedruckte wissenschaftliche Manuskripte, auf das wir unsere Leser ausdrücklich hinweisen möchten. Das Archiv will Arbeiten, die aus finanziellen Gründen nicht oder nur auszugsweise gedruckt werden können, für die Forschung erhalten und durch bibliographische Anzeige sowie durch Ausleihe zugänglich machen. Zur Aufnahme in das Archiv sind vorgesehen:

1. Arbeiten, die der Deutschen Forschungsgemeinschaft vorgelegen haben und von ihr anerkannt worden sind, deren Druck aber nicht finanziert werden kann.
2. Arbeiten, auch fremdsprachige, die wegen ihres Umfangs nur auszugsweise in einer wissenschaftlichen Zeitschrift abgedruckt werden konnten.
3. Materialsammlungen zu bereits gedruckten wissenschaftlichen Arbeiten.
4. Manuskripte, die auf Kongressen nur auszugsweise vorgetragen und in Kongreßberichten nur gekürzt gedruckt werden können.
5. Sonstige Arbeiten, deren Aufnahme dem Archiv von anerkannten Verlegern oder Forschern empfohlen wird und die in das Archiv aufzunehmen der Deutschen Bibliothek tunlich erscheint.

Das Urheberrecht der Verfasser ist ebenso wie bei gedruckten Schriften geschützt. Einzelheiten teilt das Archiv ungedruckter wissenschaftlicher Schriften bei der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main, Zeppelinallee 8, mit.

Am 1. September 1961 hat die Stiftung „Deutsche Musik-Phonothek“ unter Leitung von Herbert Schermall ihre Tätigkeit aufgenommen. Sie ist zunächst im Gebäude der Westberliner Amerika-Gedenkbibliothek untergebracht. Die Stiftung wird vom Bundesministerium des Innern, dem Land Berlin und den Bundesländern finanziert. Sie ist eine rechtsfähige Stiftung des bürgerlichen Rechts. Ihre Aufgabe ist es, Musikaufnahmen von dokumentarischem Wert (Schallplatte, Tonband und andere Tonträger) zu sammeln. Zum Sammelprogramm gehören Aufnahmen seit der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart auf dem Gebiet der ernsten Musik, der Folklore, des Jazz und eine Auswahl der Unterhaltungsmusik. Die Musik-Phonothek dient der Forschung und der Lehre.

Im Alter von 79 Jahren verstarb im Januar 1962 in Tel Aviv Leo Kestenbergs. „Die Musikforschung“ wird in Kürze die Verdienste des Verstorbenen in einem ausführlichen Nachruf würdigen.

Professor Dr. Ewald Jammers, Heidelberg, feierte am 1. Januar 1962 seinen 65. Geburtstag. Die Musikforschung gratuliert dem hochverdienten Forscher sehr herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 4. März 1962 feierte Dr. Ernst Mohr, Basel, seinen 60. Geburtstag. „Die Musikforschung“ entbietet dem Präsidenten der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft und Generalsekretär der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft die herzlichsten Glückwünsche und hofft, daß der Jubilar seine Arbeitskraft der internationalen Musikwissenschaft und ihren Organisationen noch viele Jahre widmen können.

Am 22. Februar feierte Hanns Neupert seinen 60. Geburtstag. Die „Musikforschung“ gratuliert dem Ehrenmitglied unserer Gesellschaft von Herzen und wünscht ihm noch viele Jahre ungebrochener Schaffensfreude und Arbeitskraft.

Dem Komponisten Ernst Pepping, Professor an der Berliner Hochschule für Musik, wurde anläßlich der feierlichen Rektoratsübergabe am 4. Dezember 1961 von der Philosophischen Fakultät der Freien Universität die Würde eines Ehrendoktors verliehen.

Dr. Rolf Damann wurde für das Wintersemester 1961/62 mit der Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft und der Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg beauftragt.

Privatdozent Dr. Günther Massenkeil erhielt für das Wintersemester 1961/62 einen Lehrauftrag zur Vertretung des Ordentlichen Lehrstuhls für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Universität Mainz.

Giuseppe-Tartini-Briefe. Der italienische Musikforscher Pierluigi Petrobelli bereitet eine Gesamtausgabe der Briefe des Komponisten Giuseppe Tartini vor. Alle Besitzer von Autographen werden gebeten, Photokopien von Briefen des Meisters zur Verfügung zu stellen und an das Internationale Musiker-Brief-Archiv Berlin-Charlottenburg 2, Postfach 102, zu senden.

Einbanddecken für die „Musikforschung“, Jahrgang 1961, werden, wie stets, auf Vorbestellung angefertigt. Sie kosten DM 2. 50. Bestellungen bitte an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35.

Diesem Heft der „Musikforschung“ liegt die Jahresrechnung 1962 bei. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet um baldige Überweisung der Beiträge.